

CARLOS REYNOSO

ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA

de los géneros tribales
a la globalización

Volumen I • Teorías de la simplicidad

ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA:
de los géneros tribales
a la globalización

Reynoso, Carlos

Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen 1:
teorías de la simplicidad - 1a ed. - Buenos Aires - SB, 2006
v. 1, 288 p. ; 23x16 cm. (Complejidad humana; 1 dirigida por Rafael Pérez-Taylor
Aldrete y Carlos Reynoso)

ISBN 987-1256-03-5

1. Antropología de la Música 2. Corrientes Teóricas Música 1. Título
CDD 780.1

Título de la obra: Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización

© 2006, SB

ISBN: 987-1256-03-5

1ª edición, Buenos Aires, febrero de 2006

Autor: Carlos Reynoso

Directores de colección: Rafael Pérez-Taylor Aldrete (UNAM) - Carlos Reynoso (UBA)

Director editorial: Andrés C. Telesca

Diseño de cubierta e interior: Cecilia Ricci

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Libro de edición argentina - Impreso en Argentina - Made in Argentina

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación
de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopia, digi-
talización u otros medios, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723
y 25.446.

Impreso en Talleres Mitre & Salvay, Heredia 2952, Sarandí, Buenos Aires, Argentina

Tirada: 1000 ejemplares

Editorial SB

Yapeyú 283 - C1202ACE - Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Tel/Fax: (+54) (11) 4981-1912 y líneas rotativas

E-mail: editorialsb@nomades.com.ar

Empresa asociada a la Cámara Argentina del Libro

Librerías:

Buenos Aires: Av. Las Heras 2530 - C1425ASP - Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Tel.: (011) 4807-1624

Necochea: Calle 61, n° 2663 - B7630HCW - Necochea - Provincia de Buenos Aires

Tel. (02262) 52 9380

Para Norma, por todo

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	11
2. TEORÍAS EVOLUCIONISTAS	21
Los argumentos evolucionistas fundamentales.....	23
La evolución de la música según John Rowbotham.....	26
El evolucionismo modificado de Richard Wallaschek	31
El evolucionismo derivativo de Robert Lach	33
El evolucionismo anti-evolucionista de Curt Sachs	36
El evolucionismo simbolista de Marius Schneider	41
El evolucionismo heterodoxo de Béla Bartók	47
La música prehistórica según Walter Wiora	51
El evolucionismo en el Siglo XXI.....	54
Los universales de la música	58
Evolucionismo – Situación y perspectivas	70
3. LA ESCUELA HISTÓRICO CULTURAL	75
Los ciclos culturales y su música.....	78
La antropogeografía de Ratzel y Frobenius	83
Ciclos culturales y Musicología comparada: Werner Danckert	85
Erich von Hornbostel y el círculo de quintas.....	89
Curt Sachs, difusionista moderado	93
La hologénesis de Georges Montandon	98
Carlos Vega y la ideología histórico-cultural de la musicología sudamericana	100

1. CULTURALISMO Y ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA ...	111
La música en la cultura: Alan Merriam.	112
Sonido humanamente organizado: John Blacking	129
Etnografía de la música: Seeger, Feld, Joseph, Nketia	151
Contextualismo – Situación y perspectivas.	169
5. SIMBOLISMO Y FENOMENOLOGÍA	175
Interpretativismo y antropología simbólica	176
Modelos geertzianos: Rice y Harwood.	177
Sonido y sentimiento: Steven Feld	188
Etnomusicología fenomenológica: Reflexividad y alteridad.	191
El etnomusicólogo humanizador: Kenneth Gourelay	193
El “otro” y la “autoridad”: Grenier y Guilbault	200
Fenomenología tauteológica en Latinoamérica	204
Fenomenología en estado salvaje: Jeff Todd Titon	218
Interpretativismo y fenomenología – Situación y perspectivas	221
6. ETNOMUSICOLOGÍA DE LA PERFORMANCE	225
Contexto de performance: Herndon & McLeod	227
El modelo performativo de Regula Qureshi.	232
Sociomusicología, Experiencia & Performance	240
Etnomusicologías de la performance – Situación y perspectivas ...	250
BIBLIOGRAFÍA	253

1. INTRODUCCIÓN

Hay más para hacer interpretando las interpretaciones que interpretando las cosas; y más libros sobre libros que sobre cualquier otra cosa; lo único que hacemos es entreglosanos.

Montaigne, *Essais*, libro III, capítulo XIII

Cuando de repente estalló la globalización a principios de la década de 1990, ni la antropología ni la etnomusicología estuvieron a la altura de las circunstancias. En consecuencia, el correlato musical de la globalización, la “música del mundo”, sobrevino como una especie de sorpresa, una nueva dimensión cultural devenida de pronto, una bofetada en el rostro de teorizadores bizantinos que estaban distraídos por otras cuestiones, sin que se dispusiera de un marco teórico que permitiera comprender o explicar lo que pasaba. Los portavoces espontáneos del fenómeno lo expresaban diciendo: “¿Quién necesita un Ph. D. cuando hay disquerías en Nueva York, Tokyo, Miami, Londres y París suficientemente dotadas para darle a usted un shock cultural permanente?” (Szwed 1982). Ni hablar, por otra parte, que mientras tanto el rock también se convirtió en *mainstream* y comenzó a arrasar él mismo, junto a la música llamada “comercial”, lo poco que quedaba de las expresiones nacionales, folklóricas y etnográficas en los rincones más periféricos del planeta, poniendo en riesgo de extinción, en el futuro, las materias primas “auténticas” provenientes de las colonias. En ellas las formas locales se estaban desintegrando, mientras en las metrópolis se celebraba la integración.

El escenario en que manifestó la *world music* quedó entonces en el foco de tres fuegos cruzados: el de los apocalípticos que se escandalizaban

moralmente por el estado de cosas, a imagen de lo que había pasado ochenta años antes con el advenimiento del jazz (Pareles 1988; Bacchiocchi 2000), el de los que se capitulaban alborozados a los dictámenes de las industrias culturales en nombre de los *cultural studies* (Frith 1989) y el de los yuppies verdes paulatinamente cooptados por un espíritu *new age* (Feld 1994; 1995), para quienes todo podía terminar siendo, de alguna manera, un fenómeno inspiracional, una nueva ocasión para desarrollarse contemplativamente como personas, aunque ya no fuera posible ni oportuno, después del nihilismo posmoderno, entender o explicar gran cosa.

Pero la verdad sea dicha: cualquiera de las tres posiciones tiene al menos un mensaje coherente que comunicar, mientras que la corporación que gira en torno de la antropología de la música sigue discutiendo si es preferible adoptar un punto de vista interpretativo a la manera humanística, aunque ninguno de los que se han propuesto ha resultado útil, o si, en cambio, lo que hay que hacer es poner en marcha procedimientos analíticos *etic* que a nadie fuera de quien los inventó (o que no deba aprobar la cátedra que el inventor dicta) le interesa siquiera si funcionan o no. En otras palabras, ni por el lado de la sensibilidad estética, ni merced a una ciencia (social o lo que fuere) es posible disponer de narrativas o métodos creíbles que otorguen sentido y estructura a lo que está sucediendo, o ayuden al menos a clarificar si está sucediendo algo distintivo o no. Prueba y consecuencia de lo que afirmo es que cuando llegó el momento del estallido mediático de la música del mundo, ni el público en general ni los intelectuales prestaron la menor atención a una disciplina académica que se supone se ocupaba de esos menesteres, o se creía que estaba en capacidad de hacerlo.

He aquí que después de siglo y medio de trabajo de una disciplina funcionando a todo tren y a un elevado costo social (con vidas enteras consagradas a ella), resulta que no existen teorías consensuadas y satisfactorias; y eso es lo que está necesitando, a todas luces y con toda urgencia, ante semejante cuadro de situación. No se consiguen marcos en los cuales situar los acontecimientos, más allá de las posibilidades de seguir acumulando datos, yuxtaponiendo puntos de vista o multiplicando el anecdotario. La producción musical se ha disparado en un sentido imprevisto, los *fans* y consumidores toman partido, las expresiones tradicionales se extinguen, las identidades se regalan y los teóricos ni siquiera tienen nombres para ponerle a lo que pasa. O si los tienen, sólo son apropiados para algún aspecto del episodio histórico que se está viviendo, sin que sea

posible otorgarles una dimensión antropológica que permita abordar mediante ellos cualquier otra circunstancia. O por el contrario, son nombres que podrían aplicarse mejor al esclarecimiento de una ceremonia shamanica de la edad de piedra que a comprender el ritmo que se escucha en la casa de al lado, como si la propia sociedad se hubiese tornado de improviso en la más ininteligible de todas. O peor aún, se justificará su impropiedad afirmando que lo que sucede no es incumbencia de nuestra disciplina sino de alguna otra, o de una forma de saber no establecida todavía de la que alguien se hará cargo si Dios quiere. La antropología, por de pronto, ha capitulado (ante los estudios culturales) en lo que concierne a un asunto que es antropológico por donde se lo mire (cf. Reynoso 1995).

Este es el punto preciso que pretendo atacar en este ensayo: una vez que se ha demostrado que allí afuera ocurren acontecimientos relevantes, y vaya que sí ocurren, debería poder exigirse que existan también teorías para dar cuenta de ellos, sea por el lado de la interpretación o explicativamente. Y ha de ser en la etnomusicología (o en la antropología de la música: no voy a discutir su nombre por el momento) donde esas teorías deberían haberse originado si el desempeño disciplinar hubiera sido aceptable. La pregunta es, entonces, si hay disponibilidad de esas teorías, cuáles son, qué es lo que dicen, qué valor de verdad tienen las expresiones que se generan en su nombre, para qué han servido hasta ahora y para qué podrían ser útiles de aquí en más. Pretendo utilizar el fenómeno de la *world music* y el escenario de la globalización y las expresiones culturales al borde de la extinción como caso testigo en la posible aplicabilidad de las diversas teorías, lo que se hará patente en la evaluación de cada una de éstas. Pues no existe ni una sola definición de la etnomusicología, aunque las hay discrepantes y por docenas, o de la antropología (que las hay por cientos y todavía más dispares) que no involucre a ambas disciplinas en lo que está pasando (cf. Merriam 1977; List 1979; Kaufman 1992).

Si de lo que se trata es de la teoría (y descuento desde ya que una teoría es primordialmente algo mediante lo cual se afronten hechos) es entonces de las teorías existentes de lo que habrá que ocuparse. Lo que estoy reclamando no implica rendirse ante los hechos o hacer un culto de ellos, sino más bien lo contrario: las teorías son requeridas para mantener los hechos conceptualmente bajo control, a fin de evitar que proliferen (también conceptualmente) más allá de toda posibilidad de entendimiento. Hasta el momento, lo que ha habido frente a la aparición de la *world music* se reduce a una multiplicación de inventarios de estilos y artistas.

que cualquier lector siempre estimará superficiales, arbitrarios e insuficientes (p. ej. Broughton et al 1994; Titon 1996; McGovern 2000); y frente a la proliferación de la diversidad cultural lo que mejor sobrevive es una población inabarcable de etnografías disjuntas. Este desorden, que también es un vacío, lo mismo que el recurso a excusas estereotipadas aduciendo que "la realidad supera la imaginación" o "la creatividad humana no tiene límites", configura una situación admisible en el momento de surgimiento de una disciplina, pero inaceptable ciento cincuenta años después.

Y en este momento se advierte que no se ha escrito ni un solo texto que se haya ocupado de ese particular concreto (las disponibilidades teóricas), y que frente al fenómeno hay más alarma, estupefacción, indiferencia o jolgorio que recursos teóricos o metateóricos genuinos. Mientras tanto, ni aun la disciplina misma está segura de lo que vale, o si vale algo.

De un tiempo a esta parte, la etnomusicología practica dos formas recurrentes de afrontar la evaluación retrospectiva de sus desarrollos teóricos. La primera es una actitud que celebra la cantidad de alternativas disponibles. La segunda posición, por el contrario, deplora la ausencia absoluta de marcos teóricos elaborados en el interior de la disciplina, y hasta se pregunta a veces si la etnomusicología no debería ser absorbida por la antropología o la musicología (que son los vectores de influencia más notorios) las que a su turno serán absorbidas por los estudios culturales, como siempre pasa. Cae de suyo que las dos posturas no pueden ser ambas verdaderas simultáneamente, o que si lo son la totalidad resultante no es demasiado coherente. Y sin embargo la situación es ésta.

Veamos algunos ejemplos de la primera postura. Decía George List,

Desde aquella época [los tiempos de Jaap Kunst, en la década de 1950] el campo de estudio conocido como etnomusicología se ha expandido tan rápidamente que ahora abarca casi cualquier tipo de actividad humana que de alguna manera pueda ser relacionada plausiblemente con lo que se puede llamar música. Los datos y los métodos utilizados se derivan de diversas disciplinas que se encuentran en las artes, las humanidades, las ciencias sociales y las ciencias físicas. La variedad de filosofías, estrategias y métodos utilizados es enorme. Es imposible abarcarlas todas en una definición (List 1979: 1).

Alan Merriam también se congratulaba por la dinámica y la amplitud de la disciplina:

[L]a etnomusicología se encuentra actualmente en un inquieto estado de flujo, y probablemente nada haya podido o pueda captar todas sus complejidades. Seis años atrás ...todo parecía claro y bien definido; y mientras yo todavía sostengo ...lo fundamental de mis afirmaciones de aquel entonces, ellas representan hoy sólo una parte de todo lo que la etnomusicología involucra (Merriam 1975: 50).

Philip Bohlman destaca y justifica el "tono positivo" de la etnomusicología reciente:

Más y más en el curso de los últimos años, nuestra creciente reflexión sobre nuestra historia intelectual ha exhibido un tono decididamente positivo. Este tono positivo puede deberse, en parte, al brillo inicial que produce el descubrimiento: darse cuenta que la historia del campo es mucho más amplia de lo que muchos han supuesto o admitido, y que los escritos etnomusicológicos tempranos ofrecen una riqueza de la que el campo puede hoy beneficiarse (Bohlman 1991: 147).

Y James Porter escribe:

En la década pasada [la de 1990], la etnomusicología ha avanzado en formas sorprendentes. De 1960 a 1980, la etnomusicología se encontró a veces tratando de mantener su identidad junto a la "musicología histórica", más establecida y elitista. Con frecuencia marginalizada en círculos académicos por ser estudio de la música "exótica", "no-occidental" o del Tercer Mundo, finalmente ha comenzado a imponerse y a sobrepasar a su hermana en dos aspectos: ideológicamente, al abordar realidades culturales y musicales como fenómenos globales en vez de fenómenos delimitados; y metodológicamente, en el rango de las técnicas disponibles para ella a partir de la fertilización trans-disciplinaria (Porter 1995).

Hasta aquí la celebración y junto con ella el conformismo, que en general se resuelven en una enumeración nunca muy precisa, con frecuencia etceterizada, mediante la cual una cantidad de todos modos presunta, innumerada, intangible, se presenta como si fuera un indicador de calidad. Ahora consideremos casos de postura contraria.

Los ejemplos de pesimismo y descontento se inician muy tempranamente. Escribía Fritz Bose:

...la musicología comparada, que treinta años atrás parecía un nuevo campo promisorio de interés temático, vividamente discutido, con alcances a nivel mundial, en años recientes ha caído más y más en el *background* (Bose 1934: 229).

En los años 60, Alan Merriam consideraba que la etnomusicología contabilizaba unos cuantos fracasos y frustraciones teóricas y metodológicas. Para él existían problemas de fondo que no habían sido comprendidos cabalmente:

El primero de ellos es que la etnomusicología en general ha fracasado en el desarrollo de un conocimiento y una apreciación de lo que es el trabajo de campo, y en consecuencia no lo ha aplicado consistentemente en sus estudios. Aunque hay obvias excepciones a esto, resulta claro que hemos estado afectados por dos dificultades importantes. Una es que nuestros estudios de campo se han plasmado en términos generales más que específicos; es decir, en una medida considerable se han formulado sin tener en mente problemas precisos y bien definidos. La otra es que la etnomusicología ha sufrido a causa del "colector" de campo amateur, cuyo conocimiento está severamente limitado. Tales colectores operan bajo el supuesto de que el punto importante es simplemente juntar material sonoro, y que ese sonido —a menudo tomado sin discriminación y sin pensar, por ejemplo, en cuestiones de nuestro— puede ser simplemente llevado al trabajador de laboratorio que "hará algo con él". ...Esto conduce al segundo supuesto crítico de que la etnomusicología en el pasado se ha dedicado primariamente a reunir hechos más que a la solución de problemas ampliamente planteados, establecidos en términos del estudio de la música como parte de la cultura humana (Merriam 1964: 38).

Aunque el propio aporte de Merriam intenta compensar con creces esas limitaciones, su veredicto sobre lo que entonces era la orientación global de la disciplina es claramente negativo.

Más recientemente dice Bruno Nettl:

Hemos desarrollado muy poca teoría. Quizá esto es característico de un campo humanista. Las humanidades, como un todo, no desarrollan cuerpos de teoría que expliquen holísticamente los hechos principales de los datos con los que tratan. Pero en su asociación con las ciencias sociales, en su interés en la comparación, en los procesos y en el rol de la música en la vida humana, uno esperaría que la etnomusicología genere teorías. Quiero decir teorías que nos digan cómo proceder y que expliquen nuestros hallazgos. Tenemos muy pocas de esas. ...Es importante advertir que en los primeros tiempos estudiosos como Sachs, Hornbostel y Lach realizaron contribuciones a esta cuestión. Pero sus teorías no son tomadas en serio por los estudiosos que están hoy en actividad, y estos jóvenes estudiosos no han realizado contribuciones que tomaran su lugar, quizá porque están envueltos en una especie de particularismo que, debo admitir, va en contra de mis afirmaciones sobre la naturaleza comparativa del campo (Nettl 1975: 77).

Y más o menos en la misma época Fredric Lieberman, preguntándose si la disciplina debe ser abolida, escribe:

Mi tesis es que la etnomusicología ...no ha proporcionado evidencia de haberse transformado en una disciplina académica independiente y que no posee, por lo tanto, razón alguna para su existencia continua más que la pura necesidad social de sus miembros. Más aún, la existencia continua de la pseudo-disciplina de la etnomusicología bien podría obstaculizar antes que promover los objetivos declarados por sus practicantes (Lieberman 1976: 198).

Por diferentes razones, Charles Keil (1998) y Michelle Kisliuk también se expiden a favor de la abolición:

La conclusión conceptual de la ecuación es que el término "etnomusicología" ya no tiene sentido. En el proceso de llevar el campo a su conclusión empírica, su propia transformación conceptual deviene inevitable. ¿El problema? Las instituciones académicas y comerciales resisten tal transformación. La gente se aferra a territorios, dinero y poder en formas que desafían el flujo transdisciplinario de ideas, y en última instancia la transformación de los sujetos políticos, creativos y activistas (Kisliuk 1998: 314).

Ya en el nuevo siglo, Bruno Nettl reafirma su convicción en el estancamiento de la disciplina:

[P]ienso que actualmente nos hallamos en una especie de lugar de descanso. En otras palabras, no creo que en los últimos años se haya hecho nada radicalmente nuevo. ... en tiempos recientes no ha habido ningún texto que haya estimulado a todo el mundo a pensar sobre las cosas desde perspectivas radicalmente nuevas, como si ocurrió cuando Merriam publicó *The Anthropology of Music*, o incluso con la cantometría de Alan Lomax. En el caso de éste, ahora se considera que no se estaba moviendo en la dirección adecuada, pero en su momento sirvió de estímulo a todo el mundo. Y lo mismo ocurrió con ciertos autores de la primera época de etnografía moderna, como Anthony Seeger y Steven Feld. Bueno, no creo que hayamos tenido nada parecido en tiempos recientes: todo el mundo está mirando a su alrededor para ver dónde se encuentra. Estamos sobre una meseta (Cruces y Pérez 2003).

Agrega Nettl en la misma entrevista, coincidiendo con las ideas de José Jorge Carvalho, que a propósito del surgimiento de la música del mundo, nadie en toda la etnomusicología está haciendo las cosas demasiado bien.

Hasta aquí hemos visto argumentos que afirman primero y que niegan después la productividad teórica de la etnomusicología. El texto que comienza en la sección siguiente intenta establecer el estado de la teoría revisando sistemáticamente las que se han formulado o las que están implícitas en los supuestos de investigaciones empíricas. Pero antes de abordar esa sección, quisiera señalar que ésta es la primera vez que se traza un panorama de la etnomusicología desde el punto de vista de sus modelos teóricos y sus heurísticas concomitantes, antes que de la producción de estudios de casos o las vicisitudes biográficas e institucionales de sus practicantes. Desde ya, hay revisiones parciales de diversos tipos teóricos particulares, como por ejemplo A. Schneider (1976), Feld (1974) o Feld y Fox (1994), e historias sucintas en que se mencionan a lo sumo tres o cuatro formas teóricas (McLeod 1974; Merriam 1975; Boilès y Nattiez 1977), al lado de nul indicios que trasuntan lo rica y compleja que es la música en la cultura. Nunca han sido los diez o quince modelos existentes los que hayan articulado una caracterización de las prácticas disciplinarias o suministrado el ordenamiento de la exposición. Algunos de esos marcos, en rigor, no llegan tampoco a serlo, conformándose con el cuestionamiento sumario de las posturas opuestas, con actitudes de corrección política o escándalo moral y con enunciados de naturaleza programática. Prácticamente todos los modelos provienen de otra parte, aunque eso podría no ser tan malo después de todo. Peor sería que la etnomusicología elaborase, en nombre de la especificidad de su objeto, estrategias teóricas que no pudieran aplicarse a ningún otro campo.

Hasta donde me consta, este será también el primer libro que considera la problemática de la etnomusicología prestando atención a un contexto discursivo más amplio, que incluye experiencias y desarrollos en psicología cognitiva, métodos formales y matemáticas aplicadas a la síntesis musical, estudios culturales, semiótica, lingüística, inteligencia artificial, fractales y algoritmos genéticos. Me sustento en una familiaridad de larga data con esos campos y con la teorización en ciencias sociales, y en antropología primero que nada. También he hecho lo posible por revisar la producción teórica completa de los etnomusicólogos fundamentales, con la excepción de algunos textos (pocos, por suerte) imposibles de localizar. Hay todo un universo de conocimiento, discusión teórica y demostraciones experimentales muy bien establecido que es necesario integrar, más allá de las incursiones de divulgación en musicología o teoría antropológica que hasta hoy han sido la norma.

Escrito desde la periferia del mundo académico, este texto también procurará estar libre de las anteojeras, provincianismos y expresiones de diplomacia institucional que se han tornado característicos de una disciplina centrada exclusivamente en la academia norteamericana, desde la cual tiende a ignorarse toda la literatura que no haya sido previamente traducida al inglés o que no frecuente las modas estrechas y en ocasiones extravagantes a las que dicha tradición es tan propensa. Esta ampliación del horizonte teórico permitirá, en no pocas oportunidades, poner coto a ideas estereotipadas que han sido moneda común en etnomusicología, respecto de cuestiones tan fundamentales como la naturaleza, rigurosidad y productividad de las teorías antropológicas de base, el valor de las analogías semiológicas y lingüísticas o el carácter universal o particular de determinados factores, o lo que la teoría antropológica ha estipulado verdaderamente. Pues, como habrá de verse, pocas cosas han habido en la vida académica tan superficiales, incompetentes e inexactas como la apropiación que algunos etnomusicólogos han hecho de diversas formas de teoría antropológica. Ahora solamente lo afirmo temerariamente; en los capítulos siguientes habrá ocasión para demostrarlo hasta la saciedad.

Es importante destacar que este libro no es un manual de introducción a la antropología de la música, o un compendio de las variedades de investigaciones empíricas. Menos todavía dilapidará espacio con rudimentos de música o teoría musicológica común, con la historia institucional de la disciplina o con la caracterización de teorías antropológicas, lingüísticas o semiológicas que han sido reseñadas en otras partes. El enfoque no es pedagógico ni histórico, sino crítico. No se explora la variedad cultural de manifestaciones musicales o el número inabarcable de estudios de casos, sino las formas teóricas. Aquí habrá de ponerse el foco en el tratamiento contextualizado de los diversos modelos teóricos y sus aportes categoriales, con énfasis en el contraste entre lo que pasa por ser la fundamentación antropológica de los modelos etnomusicológicos y las teorías antropológicas concretas en las que aquéllos dicen inspirarse.

En el momento en que tuadra que se estipule una definición demarcatoria de lo que en lo sucesivo se entenderá como teoría, de inmediato surgen dos posibilidades. La primera tiene que ver con marcos que se han dado desde los días más tempranos de la *vergleichende Musikwissenschaft* y en las facciones más musicológicas de la disciplina, en las que las teorías ofician de marcos científicos capaces de *reducir* los hechos a tendencias, fases, ciclos, formas, grupos, regiones o lo que fuese, lo que

en ocasiones se ha emprendido con un celo tan exagerado que llevó al simplismo. La segunda se asocia a las corrientes de orden más antropológico, humanistas y particularistas, que se afanan en *multiplicar* hechos, detalles, diferencias, excepciones, matices y significados, lo que terminó realizándose también con un exceso que condujo a la disipación y a la irrelevancia. Mi propia postura favorecería la opción de llamar teorías sólo a las de la primera modalidad; pero para no derivar en una discusión epistemológica indecidible o de riberes polémicos, concederé que la segunda variante también merece el nombre. Me impongo, además, la obligación de conocer de primera mano todas las teorías a tratar y sus respectivos fundamentos, sea que al final del camino las acepte o las rechace.

Por diversas razones, el material estará organizado en dos volúmenes. En el primero, que es éste, se tratarán las teorías evolucionistas, el modelo histórico-cultural, las propuestas contextualistas, las interpretativas y las que se derivan de la antropología de la performance. El segundo volumen agrupará las teorías analíticas, incluyendo las formulaciones comparativas, el estructuralismo, la semiología y el cognitivismo, así como las posturas posmodernas y las que se encuadran en los estudios culturales, al lado de su némesis, el "retorno al análisis" y las nuevas teorías transdisciplinarias del caos y la complejidad, aunque su impacto hasta hoy haya sido mínimo en este enclave. También concierne a ese volumen la evaluación comparativa del rendimiento de las diversas corrientes frente al asunto de las músicas del mundo. Aun cuando la música en tanto sistema simbólico y cultural es el objeto al que las teorías se han aplicado, haré el esfuerzo para que cada enfoque arroje una enseñanza epistemológica que resulte provechosa aun cuando el tema de investigación sea otro.

El objetivo es no sólo analizar y evaluar las teorías etnomusicológicas que se han ido sucediendo, o las controversias entre distintos discursos, sino tratar de llegar a una conclusión respecto de la utilidad que ellas puedan tener el día de hoy para ser adoptadas como marcos operativos, o de la productividad que hayan demostrado tener. Si nos interesa entonces saber qué modelos existen para comprender virtualmente cualquier música más allá de la impresión epidérmica que nos suscite, o entender su dimensión cultural, sea ella *ethno-pop* o *throat singing*, *reggae* o cantilación mágica, lo que sigue es lo que hay y es por aquí que propongo comenzar.

2. TEORÍAS EVOLUCIONISTAS

Dado que ni el gozo ni la capacidad de producir notas musicales son facultades del menor uso directo para el hombre en referencia a sus hábitos de vida ordinarios, deben ser calificadas entre las más enigmáticas de las que está dotado. Es, en presentes, aunque en un estado muy tosco y según parece en conducta casi latente, en hombres de todas las razas, incluso las más salvajes. ... Sea o no que los progenitores semi-humanos del hombre poseyeran ... la capacidad de producir y sin duda de apreciar notas musicales, tenemos toda razón para creer que el hombre poseya estas facultades en un período muy remoto, pues el canto y la música son artes extremadamente antiguas.

Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871: 878)

A veces uno se pregunta cual puede ser la utilidad de revisar teorías tan viejas. ¿No sería mejor ocuparnos de las corrientes más actuales? ¿Tiene Darwin algo que decirnos sobre el *world beat*? Por cierto, tal vez sería mejor bosquejar una síntesis de las tendencias más nuevas, y quedarnos ahí. El problema es que restringirnos a lo más reciente equivale, antropológicamente hablando, a un encogimiento inadmisible del horizonte de posibilidades. En los viejos trabajos evolucionistas, incluso los que el tiempo y el cambio han tornado más obsoletos, hay una dosis de esfuerzo e imaginación que ahora se administra con mucha más reticencia. Longitudes aparte, el meollo de las elaboraciones teóricas evolucionistas es aún legible, lo que dudosamente sea cierto de mucha literatura un siglo posterior. Puede que los evolucionistas desconocieran elementos de juicio que hoy parecen esenciales y que su audacia degenerara las más de las veces en imprudencia, pero es indudable que su capacidad de articulación ha sido colosal. En casi cualquier texto de esa corriente se percibe una erudición fantástica, un apasionamiento, que hoy han sido reemplazados por un sentido común al que no le apetece correr riesgos y que tampoco tiene mucho que decir. Todo estaba por hacerse en aquel entonces, y la verdad es que algo se hizo. Y lo que puede recuperarse no es necesariamente la teoría en sí, sino la capacidad para situar la multiplicidad de las

cosas en un marco y los subproductos de los esclarecimientos concomitantes que hubo que llevar a cabo para que el esquema resultara plausible, aun si esto último no se logró casi nunca. Los evolucionistas proponían, además, hipótesis de trabajo, algo que hoy no sucede todos los días. Y algunas de esas hipótesis todavía demandan respuesta y hasta han surgido otras nuevas, como después se verá.

En fin: el progreso en la ciencia o bien existe, o no existe. Si la ciencia no mejora, entonces las obras evolucionistas siguen siendo tan relevantes como el primer día. Pero si efectivamente lo hace, entonces los evolucionistas tenían razón, al menos en este punto. De un modo o de otro debemos ocuparnos de ellos.

El evolucionismo impregnó gran parte de las etapas tempranas de la etnomusicología (cuando todavía se la llamaba "musicología comparada"), así como lo hizo con las teorías antropológicas de fines del siglo XIX y principios del XX. Si consideramos que la ulterior escuela histórico cultural sostenía la existencia de "ciclos" culturales que se habrían manifestado en el tiempo, veremos que los argumentos evolucionistas se extienden, a veces de manera implícita, a un buen número de teorizadores, tempranos y no tanto: Curt Sachs, Erich von Hornbostel, Georges Montandon, Robert Lach, Carl Stumpf, John Rowbotham, Walter Wiora, Otto Abraham, Marius Schneider, Werner Dancikert, Carlos Vega, Ramón y Rivera, Isabel Aretz. Incluso autores no sospechados de evolucionismo elemental, como Alan Lomax, sostenían que el árbol filogenético de los estilos musicales tenía dos raíces evolutivas, una en Asia Oriental y otra en África al sur del Sahara, y que todos los estilos musicales contemporáneos surgieron como extensiones o mezclas a partir de esas raíces (Wallin & al 2000: 20).

En una disciplina como en la otra, el evolucionismo terminó ganando muy mala prensa, tanto por sus reconstrucciones conjeturales de la historia y su periodización de brocha gorda, como por sus búsquedas especulativas de los orígenes, en este caso de la música. También en lingüística se experimentó en fenómeno parecido, al punto que ya en 1866 la Sociedad Lingüística de París hizo circular una resolución excluyendo de sus encuentros cualquier potencia que se refiriera a los orígenes del lenguaje, y tan tarde como en 1991 al menos un lingüista, David Lightfoot (cf. Bickerton 2000: 154-155), proclamó la necesidad urgente de reintroducir la prohibición propuesta por la Sociedad de París.

A mi juicio, los estudios evolucionistas en antropología de la música han tenido y siguen teniendo un lado positivo y otro más bien lamentable. Por un lado, ayudaron a establecer la idea de la unidad de la raza humana cuando ese argumento resultaba polémico y necesario; por el otro, se los usó también para formular una secuencia con un fuerte contenido de etnocentrismo, pues los razonamientos evolutivos casi siempre terminaban situando a Europa y Occidente en la cúspide de las jerarquías. Sirvieron para impulsar un esfuerzo de sistematización de una información que de otro modo hubiera resultado demasiado variada, pero también dieron carta blanca a simplificaciones excesivas. Proporcionaron un fondo de supuestos a las concepciones más materialistas, y se usaron como marco de referencia para articular visiones irracionalistas y mitologizantes, Arios e Hiperbóreos incluidos. En las búsquedas de los orígenes, algunos vincularon al "hombre" con los animales inferiores mientras que otros, no menos evolucionistas en principio, encontraron vínculos con Dios o clasificaban a los Vedda de Ceylán en igualdad con los orangutanes. En definitiva, dejaron entrar mucha escoria pero abrieron los horizontes; o tal vez, desgraciadamente, viceversa: todo depende de los autores que se consideren, de las ideologías desde las cuales se los lea, de la indulgencia que se les esté dispuesto a conceder.

Por eso es que no está de más revisar algunos momentos fundamentales del evolucionismo, aunque más no sea para contemplar cuanto ha evolucionado la antropología de la música desde entonces. O cnanto debería haberlo hecho.

Los argumentos evolucionistas fundamentales

En música tanto como en biología, los principales argumentos evolucionistas anteceden a Darwin. En 1854 Herbert Spencer [1820-1903] incluyó un ensayo sobre los orígenes de la música como una de las ilustraciones del principio de progreso universal. Sería recién en 1859 que Darwin aplicaría ese principio en *El Origen de las Especies*, y varios años después que trataría el tema de la música en *El Ascenso del Hombre* (1871). También sería Spencer (y no Darwin) quien utilizara por primera vez el concepto de "evolución" y la expresión "supervivencia de los más aptos" (cf. Harris 1978: 110).

Independientemente de sus complejidades, que las tiene, el evolucionismo primitivo, en su forma más estereotipada, afirma que hay una línea dominante de evolución, que todas las instancias actuales se pueden situar sobre algún punto de esa línea, y que la tendencia general de las cosas es recorrer la trayectoria que va de lo más simple a lo más complejo. Esas ideas se infieren de expresiones como éstas:

La evolución es una integración de la materia y una disipación concomitante del movimiento, durante la cual la materia pasa de una homogeneidad indefinida e incoherente a una heterogeneidad definida y coherente (Spencer 1912: 145).

Pero una lectura amplia y en contexto revela excepciones y matices, que ya pueden intuirse del hecho que Spencer hable de la heterogeneidad no como rasgo característico del principio de la cadena, sino como su manifestación final. En esa tesitura, la traza resultante no es lineal, sino ramificada. Como quiera que sea, en el curso de este capítulo veremos que en general los evolucionistas en antropología han sido más lineales que sus predecesores en ciencias naturales, pero menos que muchos de sus sucesores etnomusicológicos, quienes a despecho de la exquisitez de su objeto particular de estudio y su situación más tardía en esta historia, han sido los evolucionistas más esquemáticos y rudimentarios de todos.

En cuanto a la concepción evolucionista del progreso, en la formulación de Darwin “la selección natural obra sólo mediante el bien y para el bien de cada ser”, por lo que “todos los dones intelectuales y corporales tenderán a progresar hacia la perfección” (Darwin 1967 [1859]: 668). En la gran escala, la evolución se interpreta casi siempre como progreso inexorable, y aun en disciplinas no vinculadas a la biología cualquier entidad que evolucione se contempla como análoga a un organismo. La tarea de los evolucionistas en música ha sido, típicamente, reconstruir los orígenes de la música, establecer las etapas evolutivas y asignar a cada ejemplar (super)viviente su lugar en la secuencia. Hoy podemos tirar por la borda la mayor parte de ese trabajo, pero aún así subsistirá la posible validez de una idea-fuerza, mayormente tácita, que otorga algún sentido a sus premisas: no parece haber en música generación espontánea ni creación ex-nihilo; todo género nuevo se constituye como variación o combinación de uno o más géneros preexistentes. Lo que no se resuelve con ello es cómo se origina todo.

Uno de los argumentos evolucionistas más conocidos tiene que ver con la hipótesis de Spencer que establecía que la música se originaba en la

expresión de las emociones. Trazando paralelismos entre la forma en que la voz humana registra la emoción (en particular el placer y el dolor) en términos de volumen, timbre, resonancia, altura, utilización de intervalos, frecuencia de variación, tempo y articulación, Spencer argumentaba lo siguiente:

La canción emplea y exagera el lenguaje natural de las emociones; surge de una combinación sistemática de esas peculiaridades vocales que son los efectos fisiológicos de placer o dolor agudos. ...Al respecto de sus características generales, pensamos que hemos demostrado claramente que la música vocal, y en consecuencia toda la música, es una idealización del lenguaje natural de la pasión (Spencer 1988: 312-313).

Deliberadamente, Spencer no decide si el lenguaje primordial fue articulado o más bien musical. De la misma manera, alega que la música, la poesía y la danza son cognados a partir de su insistencia común en el ritmo, considerando la tendencia rítmica (o más bien métrica) de la poesía como “una forma de lenguaje utilizada para la mejor expresión de las ideas emocionales” (p. 314).

La tesis de Darwin que reproduce en el acápite acerca del vínculo entre la música y la selección sexual, que los etnomusicólogos en general han rechazado o pasado por alto, ha merecido recientemente alguna re-exploración (Miller 2000). Ni siquiera John Blacking, pese a su vigorosa postura culturalista, ha excluido que “los procesos fisiológicos y cognitivos que generan la composición y la performance musical puede que sean heredados genéticamente, y por lo tanto presentes en casi todo ser humano” (Blacking 1973: 7).

Otra serie de razonamientos evolucionistas, también más cerca de Darwin que de Spencer, considera que la ontogenia recapitula la filogenia. Desde esta perspectiva, la música de los niños, por ejemplo, tendría alguna afinidad con las manifestaciones primitivas. Ambas clases de ideas se encuentran en la base misma de las exploraciones etnomusicológicas que, explícita o implícitamente, asumieron marcos evolucionistas. Las señalaré cuando las encuentre.

La evolución de la música según John Rowbotham

Uno de los primeros historiadores de la música en adoptar los supuestos fundamentales de Spencer fue John Frederick Rowbotham, quien entre 1885 y 1887 aplicó a la música el principio de las “tres etapas”, que se habrían desenvuelto en la prehistoria según pruebas que creía incontables:

- Etapa del tambor
- Etapa de la flauta
- Etapa de la lira

Rowbotham tomaba la evidencia del ritual primitivo y de la mitología. Sin embargo, su contemporáneo Richard Wallaschek, utilizando métodos museográficos, sostenía que “la flauta debía ser anterior al tambor” (Wallaschek 1893). ¿Qué solidez pueden tener estos argumentos hoy en día? Aunque en los tiempos que corren puede resultar obvio que reconstruir la secuencia de aparición de los instrumentos en la cultura primitiva es un proyecto supeditado a los azares de la conservación y la naturaleza de los materiales empleados, por el momento el más antiguo instrumento musical conocido por la arqueología parece ser una flauta del Paleolítico Medio esloveno (cf. Kunej y Turk 2000), cuya antigüedad se remonta a unos 44 mil años. De más está decir que si hubo tambores más antiguos (y probablemente los hubiera) o habrían colapsado, o no podría reconocérselos como tales. Lo que sí es cierto es que, por lo menos en los tiempos para los que existe documentación, los pueblos “que tienen flauta también tienen tambor, y los que tienen lira también tienen tambor y flauta”.

El argumento dominante de Rowbotham, desarrollado con extraordinaria consistencia, es que podemos hacernos una idea de la música de los tiempos primitivos observando la práctica musical de los pueblos etnográficos contemporáneos. Más aún, la música de los salvajes de la actualidad es *exactamente* la misma clase de música que cada una de las culturas actuales ha realizado en una etapa inferior de su desarrollo (cf. Allen 1962: 234). Aclaremos que Edward B. Tylor sostenía algunos años antes que Rowbotham una postura más tentativa, diciendo que “los cantos de las rudas tribus [contemporáneas] ...acaso representan mejor el canto en sus primitivos estados” (Tylor 1987 [1881]: 336); *acaso y mejor*, escribía Tylor, lo que es algo razonable, y no *exactamente*, lo que es por fuerza especulativo.

También debemos a Rowbotham la idea de que la música evolucionó a través de un proceso inicialmente monótonico, luego bitónico, tritónico, etc. El concepto puede sonar hoy excesivamente conjetural, pero numerosos teóricos de la antropología de la música todavía sostienen algo parecido, y en la mayor parte de la bibliografía los estilos reputados más arcaicos son aquellos cuyo régimen tonal es más escueto.

Apreciemos estas observaciones de Rowbotham, citadas por Allen (1962: 111):

El origen de la música vocal debe buscarse en el lenguaje emocional [*impassioned*] ...Sea que la unidad del tema en la narración haya engendrado una unidad de vibración en el tono, o que la razón fuera el deseo de evitar la fatiga, o el de llevar [la voz] más lejos, los hombres gradualmente adquirieron el hábito de confinar la voz a una nota. ...Primero, los hombres se contentaron con una sola nota. ...Largo tiempo debe haber pasado antes que la nota misma se contemplara como asunto de tratamiento objetivo. La primera nota musical jamás escuchada en el mundo fue Sol, y ciertamente por un tiempo muy largo la totalidad del arte musical radicaba en embrión en esa nota sola. Las ilustraciones vivientes del período primitivo son esos pueblos a los que habitualmente se contempla como representativos del período inferior del desarrollo humano, los nativos de Tierra del Fuego, etc. ...Si esos pueblos (Santoanos, etc.) pueden hoy en día conformarse con dos notas en sus canciones, podemos ver que no hay nada improbable en el supuesto de que hubo un período, probablemente muy largo, en la historia del hombre primitivo, en el que todos los recursos de la música vocal consistían en dos notas. Se añadió una nota más al ámbito [*compass*] del canto, y como fue natural, se trató de la nota más aguda siguiente. Y ahora existía la posibilidad de ejecutar muchos más cambios melódicos. Pues el sentido de la melodía vino después que el del ritmo, y se hizo sentir ahora. La etapa siguiente: La escala pentatónica formada por la escala Grande (de tres notas), con la escala pequeña (de dos notas) encima: Sol, La, Si – Re Mi. ...Hay una canción de los Fueguinos en los que ellos van más allá de una sola nota. Por esto, está claro que incluso los Fueguinos están saliendo del período musical de una sola nota.

Rowbotham también compara los estadios de dos, cinco y siete notas con la clasificación de las estructuras de los diversos lenguajes según William D. Whitney:

1. La Etapa Monosilábica es equivalente a la escala pentatónica, con la ‘gran’ escala (Sol La Si) ‘aislada’ de la ‘pequeña’ escala (Re Mi).
2. La Etapa Aglutinante: las dos escalas se aglutinan por medio de la ‘inserción’ de la cuarta (Do).

3. La Etapa Flexiva: "Cuando, por la inserción de la séptima, se permite que la escala pase naturalmente a la octava, y se pueda modular una nueva escala a partir de la nota clave de su quinta" (según Allen 1962: 234-235).

Cabe sospechar que los evolucionistas tenían alguna obsesión con los esquemas tripartitos. Rowbotham va todavía más lejos, asegurando que el orden de las tres etapas en el desarrollo de la música prehistórica son al músico lo que las etapas teológica, metafísica y positiva son al comitiano, o lo que las edades de piedra, bronce y hierro son al arqueólogo. No he podido encontrar pruebas de que Rowbotham haya leído sistemáticamente a Edward B. Tylor [1832-1917], cuyo *Primitive Culture* es de 1871; de otro modo hubiera sido natural que adujera, como ejemplos adicionales, alguna referencia a la célebre secuencia ternaria de "salvajismo - barbarie - civilización".

Después de la tremenda doble influencia que deben haber significado el positivista Comte por un lado y el evolucionista Tylor por el otro, todos los musicólogos de la época incurren en secuencias de tres etapas, ya se trate de investigar la totalidad de la historia de la música o solamente un período acotado. Carl Stumpf, refiriéndose al desarrollo de la melodía, decía que había habido una etapa de pasos pequeños sin relación tonal, seguida por lo que él llamaba *Distanzleitern* (escalas de distancia) y finalmente una etapa de consonancia y fusión (Stumpf 1883). Karl Bücher estableció en *Arbeit und Rhythmus* una secuencia consistente en (1) Trabajo, (2) Juego, (3) Arte, ligeramente alterada en ensayos posteriores (Bücher 1902). También Jules Combarieu expuso a principios del siglo XX sus propias trilogías: la música habría pasado por (1) Una edad teológica, (2) Una edad religiosa, y (3) Una edad positivista. O también "primero la magia con sus encantamientos; después la religión con su lirismo; ...finalmente la aparición de un arte ...que pasa por estas tres fases: la diversión profana, la expresión individualista, el naturalismo" (Combarieu 1913). Willy Pastor distingue entre (1) La música del mago, preanimista, (2) la música del ritmo, con canciones de guerra, caza y trabajo, y (3) la música como melodía (Pastor 1912: 688). De la misma manera, Hugo Riemann (1914) divide sus tres períodos en tres etapas más breves, Alfredo Casella (1924) encuentra tres períodos (diatonismo absoluto, modulación y cromatismo) en la evolución armónica, C. H. Kitson (1924) define tres períodos en el desarrollo de la polifonía. Paul d'Acosta (1896), Maurice Emmanuel (1911), Arnold Schering (1914), Paul Bertrand (1914)

y Johannes Wolf (1934) escribirán todos ellos historias de la música desde la Edad de Piedra hasta la semana anterior al momento de su escritura en las que todo siempre se divide por tres, una coincidencia que a Neul (1958: 528) le parece por lo menos sospechosa. La vida intelectual era más fácil en aquel entonces, porque el número que se iba a terminar encontrando era algo que se sabía de antemano.

Autor	Años	Etapas	Orígenes
Herbert Spencer	1857, 1890	Homogeneidad indefinida incoherente - Heterogeneidad definida coherente	Estrilización del lenguaje natural de las emociones
Charles Darwin	1859	"Variaciones acumulativas"	Selección sexual
Edward B. Tylor	1871	Salvajismo-Barbarie-Civilización	Imitación de sonidos naturales
Carl Stumpf	1883	Pretonalidad-Distancia-Consonancia	Impulso psicológico, llamado a distancia
John Rowbotham	1887	Tambor-Flauta-Lira	Lenguaje apasionado
Richard Wallaschek	1893	Flauta-Canto-Tambor	Impulso rítmico
Hubert Parry	1893	Salvajismo-Folklore-Arte	Accidente
Karl Bücher	1896	Trabajo-Juego-Arte (1896); Juego-Trabajo-Arte (1900)	Ritmo, trabajo colectivo
John Powell	1899	Ritmo-Melodía-Armonía-Sinfonía	Impulso rítmico
Ricciotto Canudo	1907	Salvajismo-Barbarie-Civilización	Gritos naturales
Willy Pastor	1912	Magia-Ritmo-Melodía	Deslizamiento melódico en magia y brujería
Edward MacDowell	1912	Tambor-Flauta-Lira	Lenguaje apasionado
Jules Combarieu	1913	Magia-Religión-Arte, Teológica-Metafísica-Realista	Performance mágica

Sin duda los modelos ternarios (cronológicos o estructurales) tienen su contundencia, dado que se los verá aparecer incluso en la concepción contemporánea, derivada de Tim Rice y Clifford Geertz, en la que se contempla la música como un sistema simbólico "1. Históricamente construido, 2. Socialmente mantenido y 3. Individualmente aplicado". Concepción, a su vez, derivada del modelo antropológico de Merriam constituido por (1) Sonido musical, (2) Conocimiento y (3) Conducta. Si tenemos en cuenta que, además, Curt Sachs pasó en los años finales de su carrera de esquemas de 11 o 23 ítems a modelos de tres capas, veremos que los etnomusicólogos describen en algunos casos una trayectoria inversa a la de los pueblos, y las formas más simples aparecen al final de la secuencia.

Otros musicólogos de los tiempos de Rowbotham sí leerían a Tylor y adoptarían esquemas ternarios parecidos. En *The evolution of the art of music*, el compositor Charles Hubert Parry propondría una etapa inicial de "alaridos salvajes que difícilmente posean notas distintivas", seguida por una etapa de música folklórica de un nivel de elaboración semejante al de la música medieval, y coronada por una etapa de música artística, representando la culminación del desarrollo histórico. Los intervalos utilizados por los salvajes serían inicialmente cuartas o quintas, y luego octavas, terceras y sextas (Parry 1893: 16-19). Practicando una predicción sobre la base de las "leyes" del desarrollo cultural, inspiradas en Tylor, Parry aseguraba que la música japonesa, por ejemplo, "recorrerá las mismas fases que la música medieval temprana, y que el sentido japonés de la armonía se desarrollará de la misma manera que como los europeos lo hicieron largo tiempo atrás" (p. 95). Las fuentes de inspiración pueden ser otras, pero las ideas no difieren tanto de las de Combarieu o el mismo Rowbotham. Todos estos autores y otros cuyos libros hoy duermen empolvados postulaban etapas, ordenaban la aparición de los intervalos, situaban la música etnográfica en el primer escalón evolutivo, y (salvo excepciones) asociaban su música clásica favorita con el último y mejor. Y todos creían haber esclarecido, además, los orígenes de la música. Nada menos.

Allen observa, con buen tino, que si bien el pensamiento de Rowbotham constituye una afirmación extrema de la teoría de la evolución aplicada a la historia de la música y sus textos ya no se encuentran en prensa (y es dudoso que vuelvan a encontrarse algún día), algunos de los supuestos todavía se encuentran en las historias actuales y el autor todavía era mencionado hacia 1939 como un pionero confiable en el campo de

la etnología musical. La referencia bibliográfica suministrada por Allen es un texto de Robert Lach significativamente titulado "Die Musik der Natur- und orientalische Kulturvölker" (Lach 1924: 5; Allen 1962: 208).

Pocos llegan tan lejos, sin embargo, como para asegurar, sin la menor prueba a la vista, que la primera nota que sonó en materia de música fuera Sol. Con este gesto, Rowbotham da el paso que separa lo plausible de lo meramente imaginario. ¡Sol! Edward MacDowell sostenía, sobre pruebas igualmente endeble, que la primera nota fue en realidad Fa (MacDowell 1912: 19). En algún otro lugar veremos que un musicólogo comparativista fundamental y todavía hoy respetado, Erich von Hornbostel, sostenía que había sido más bien Fa#. Aunque sólo hay un semitono de diferencia con las propuestas de Rowbotham o MacDowell, esta vez habrá toda una fundamentación que puede ser dudosa, pero que ofrece todavía una enconada resistencia a los intentos de refutación.

El evolucionismo modificado de Richard Wallaschek

Cuestionando un pasaje de Alfred Wallace en el que éste aducía que la música de los "salvajes inferiores", como nosotros la entendemos, apenas si existe, que ellos "encuentran deleite en rudos sonidos musicales" y que sus cantos son monótonos, Richard Wallaschek [1869-1917] consideraba que su libro sobre la música de las "razas salvajes" contradecía semejantes afirmaciones. Pero no, como lo hace notar John McCall (1998: 95), porque la postura de Wallaschek rechazara el modelo evolucionista, sino porque el autor quería abrazar esa teoría todavía más al extremo, a fin de probar que la música de los primitivos, a diferencia de la música culta occidental, es comportamiento adaptativo en su más pura expresión.

La música del hombre primitivo, y tal vez también la pintura y la escultura, no son ocupaciones puramente estéticas en el sentido moderno; están más íntimamente ligadas a actividades de preservación y continuidad de la vida, y reciben sólo gradualmente su forma actual más abstracta. Y por lo tanto una ley como la de la "selección natural" tiene validez original también aquí, mientras que es menos comprensible en conexión con la música del tiempo presente cuyas condiciones de existencia se han tomado más complicadas (Wallaschek 1893: 279-279).

Prefigurando ideas de Merriam o Blacking ochenta años antes y apartándose del consenso de su época, que interpretaba la "ferocidad" de la música primitiva como testimonio de la falta de organización social, Wallaschek argumentaba que, por el contrario, entre los pueblos no-occidentales la música era una fuente básica de organización social. Esta música, según él, con sus elementos rítmicos fuertemente pronunciados, es un poder organizador que mantiene juntos a los participantes en la danza y torna la acción común posible. Toda la tribu actúa en común como un solo cuerpo, y la habilidad puesta de manifiesto en ello no puede carecer de efecto en la lucha por la existencia (p. 276). Hay un toque de Émile Durkheim y su solidaridad orgánica en estas observaciones, sólo que con un par de décadas de anterioridad; hay también anticipos de algunas ideas de John Blacking (1973: 101, 103; 1977c: 2, 8, 10; 1978: 31).

Ya hemos dicho que Wallaschek creía que luego de la flauta venía el canto y recién después el tambor, lo que no obstaba para que apoyara la idea de Richard Wagner de que los orígenes de la música yacían en el ritmo y la danza, en oposición a la postura de Spencer, quien vinculaba la música al lenguaje. Que la flauta fuera cronológicamente anterior al tambor se deducía del hecho que los instrumentos arqueológicos más antiguos que se conservaban fueran, entonces como ahora, probables flautas o silbatos. Este es un criterio que Anthony Seeger, aplicando categorías de su abuelo Charles, llama "estratigráfico" (A. Seeger 1991: 349). Como sea, el libro de Wallaschek es también uno de los primeros en estudiar con cierto detalle los instrumentos etnográficos, un género en el que los difusionistas descollarían un poco después. El argumento evolutivo más conocido de Wallaschek quizá sea este:

El ritmo, tomado en el sentido más general de modo que incluya la marcación del tiempo, es la esencia de la música, en sus formas más simples así como en las fugas más elaboradas de los compositores modernos. Para recordar una tonada primero debe revivirse el ritmo, y la melodía será recordada con facilidad. ... [E]s a través de la performance y la susceptibilidad rítmica que se producen y perciben los efectos musicales. A partir de estos datos diversos concluyo que el origen de la música debe buscarse en el impulso rítmico del hombre (Wallaschek 1893).

El ejemplo de rigor era, por supuesto, la música de África, que él conocía a través de referencias librescas a veces fantasiosas, piezas de museo y ferias ocasionales. Aunque esa música era en rigor contemporánea,

Wallaschek se empeñaba en remontarla a la mañana de los tiempos, como si encarnara un uso cristalizado, testimonio de los orígenes mismos de la musicalidad humana. Los criterios para hacerlo eran "la preferencia del ritmo sobre la melodía (cuando no se trata de la única consideración); la unión del canto y la danza; la simplicidad, por no decir la pobreza, de los temas escogidos; el gran talento imitativo en relación con la música y la coerción y la excitación física que suscita" (p. 15).

Aunque en la actualidad se piensa que el libro de Wallaschek es testimonio de tiempos idos y apenas si tiene valor anecdótico (p. ej. Nettl 1964: 28), Anthony Seeger señala que su obra establece muchos puntos que todavía caracterizan a los estudios etnomusicológicos: que el estudio de las músicas no occidentales permite apreciar aspectos que son menos obvios que si miráramos nuestras propias prácticas (Wallaschek 1893: 163); que esas músicas no son artes abstractas e independientes, sino que están relacionadas funcionalmente con otros aspectos de la vida (p. 294), o que no existe raza alguna que no exhiba al menos una traza de aptitud musical y el entendimiento suficiente para dar cuenta de ella (cap. I). Incidentalmente, hoy se recuerda a Wallaschek por haber sido el primero en sugerir que los *negro spirituals* no eran originarios de África como por entonces se creía, sino que constituían arreglos de piezas y canciones occidentales bien conocidas (p. 61).

El evolucionismo derivativo de Robert Lach

En el terreno teórico Robert Lach [1874-1958], discípulo de Wallaschek y miembro de la llamada Escuela de Viena, fue un clásico aplicador de teorías musicales evolucionistas en estado bruto, como de la Rowbotham, a la música etnográfica. Ya he mencionado que Lach mezclaba en sus preocupaciones a los "primitivos" contemporáneos y a las altas culturas orientales, cosa que todavía suele hacerse en las historias globales de la música, con el agravante de añadir la música de los antiguos, desde los egipcios hasta los griegos. El caso extremo es posiblemente el del norteamericano Waldo Selden Pratt, editor del suplemento local del prestigioso diccionario Grove, cuya *History of Music* incluye un capítulo sobre música de Lejano Oriente titulado "música semi-civilizada" (Pratt 1927 [1907]).

En su colaboración para el *Handbuch* de Guido Adler, Robert Lach, tras revisar las teorías sobre el origen de la música de Darwin, Spencer, Wallace, Karl Groos, Bücher y Wallaschek, afirma que la serie de Rowbotham proporcionaba un esquema racional de desarrollo histórico. Pero si bien había abundante evidencia del paso del estado de una sola nota a estructuras de dos, tres y luego cinco, “no debemos pasar por alto el hecho de que en numerosos cantos de pueblos primitivos a menudo se usan pasos tonales (intervalos) ampliamente separados, que no se pueden adaptar al esquema mencionado” (Lach 1924: 5). Lach reconocía que el problema de la formación de los sistemas tonales no admitía además una solución simple, ni sería susceptible de resolverse sólo mediante una analítica de la música en sí misma:

¿Cómo se origina una escala? ¿Cómo fue que el espíritu humano, en diversas tierras, épocas, pueblos y razas, logró construir su sistema musical, es decir, la secuencia de grados individuales de la escala, conforme a diversos esquemas específicos, o “sistemas de cristalización tonal”, por así decirlo, que difieren tan fundamentalmente el uno del otro, como es evidente a partir de las diferentes escalas y sistemas tonales? La solución a este problema (uno de los más complejos, quizá por cierto el problema central, fundamental, de la musicología comparativa) es tanto más complicado y difícil porque esta pregunta pertenece a la psicología, la etimología y la sociología no menos que a la musicología comparada (1924: 8).

A decir verdad, estas dificultades identificadas por Lach habían sido percibidas más de cuarenta años antes por E. B. Tylor, el padre de la antropología evolucionista, desde la perspectiva de alguien que en lo personal poseía, en materia de música, apenas una pátina de cultura escolar y un robusto sentido común. En el canto primitivo, escribía Tylor, “los intervalos pueden ser más o menos grandes que los nuestros” y no conformarse a las mismas escalas, y además “los tonos musicales no son siempre los mismos”; como si estuviera prefigurando las ideas de Lach una por una, Tylor concluía que “[n]o es fácil responder satisfactoriamente a la pregunta de cómo los hombres llegaron a formar escalas exactas de tonos” (Tylor 1987 [1881]: 336).

Pese a todo, Lach recurre a ideas evolucionistas más bien elementales en numerosas ocasiones, como cuando clasifica la música de los pueblos fino-ugrios de Rusia (Lach 1929: 17). Lach cree que las formas simples de los Mordvin, que son frecuentemente repetitivas, ubican la tribu

en un nivel de evolución interior al de los Chuvash, que poseen estructuras estróficas más complejas. Los Cheremiss, que poseen formas que alternan estrofas con repeticiones, estarían en un nivel intermedio.

Contrariamente a lo que se cree o a lo que puedan sugerir esos empeños de Lach, el evolucionismo antropológico no sostenía necesariamente la idea de una evolución *unilineal*; más todavía, quien acuñó el término “unilineal” fue el evolucionista multilineal Julian Steward (1955: 14) casi noventa años después de Tylor, de modo que hablar en esos términos del evolucionismo clásico es tanto inexacto como anacrónico. La opinión de Lewis Henry Morgan era más bien que la experiencia del género humano ha discurrido por canales *casi* uniformes, y aunque puede percibirse una tendencia general, “tampoco es necesario que no existan excepciones” (cf. Harris 1978: 147-149). Es sabido que E. B. Tylor aseguraba que el curso general de la civilización está afectado por muchas y variadas excepciones, y “[l]a cultura industrial e intelectual no avanza, en modo alguno, uniformemente en todas sus ramas” (1977 [1871]: 42). Malgrado la leyenda, tampoco Herbert Spencer era unilineal; ni siquiera lineal: él creía que los retrocesos eran tan probables como los progresos, y que “el progreso social no es lineal sino divergente una y otra vez” (Spencer 1896: 95-96, 331).

Pero si bien en materia de unilinealidad Lach era más conservador y objetable que la corriente general del evolucionismo biológico o antropológico, en otros aspectos habla bien de la postura ideológica de Robert Lach que señalara, en unas de las pocas obras específicas sobre el asunto, la naturaleza indebida de una aproximación racial a la música, en un argumento que se hizo bien conocido y que obstaculizó, en la modesta pero esencial medida de sus posibilidades, la teoría nazi sobre la superioridad intrínseca de las capacidades musicales de los pueblos germánicos (Lach 1923). La práctica nazi no se vio impedida con ello, naturalmente; pero su teoría particular quedará en ridículo hasta el fin de los tiempos.

En suma, el caso de Robert Lach, a quien con justicia se sindicaba en relación con estudios particulares de un área específica antes que con la elaboración de grandes andamiajes teóricos, ilustra no tanto un pionero en la adopción de marcos y conceptos evolucionistas, sino más bien un caso típico de trabajador de reconocida profesionalidad aplicándolos rutinariamente cuando era menester, y prestando a los que vinieron después una referencia de autoridad que ayudó a la consolidación de la causa.

El evolucionismo anti-evolucionista de Curt Sachs

Curt Sachs [1881-1959] ha sido uno de los etnomusicólogos que ha producido el número más impresionante de hipótesis de trabajo y tipificaciones tanto organológicas como generales. Algunas de sus obras tienen una impronta evolucionista, mientras otras guardan más bien relación con la teoría de los ciclos de la Escuela Histórico-Cultural. Aquí revisaremos ambas clases de contribuciones por separado.

Al lado de su clasificación de los instrumentos de música, escrita en colaboración con Erich von Hornbostel, el texto fundamental y más representativo de Curt Sachs es con toda probabilidad *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*, publicado en 1943, que he podido consultar en su traducción italiana (Sachs 1981). Sorprendente como pueda parecer, al menos en este texto Sachs no se reconocía miembro de una corriente evolucionista. Más bien tenía reparos contra algunos supuestos evolucionistas bien conocidos. Se oponía expresamente a la hipótesis que derivaba el canto humano de la imitación de los animales: "No existe -decía- animal que cante, entre los que son vecinos a la especie humana" (Sachs 1981: 5). Aun en textos de divulgación Sachs se mostraba desconfiado de todas las teorías evolucionistas de los orígenes de la música; a Darwin, que afirmaba que debió originarse como recurso de selección sexual, le respondía que la música más primitiva jamás es amoratoria; y a Karl Bücher, que aseguraba que el canto primitivo surgió para ordenar rítmicamente las tareas colectivas (organizadas, regulares, continuas, periódicas y orientadas a fines), le señalaba con agudeza que en las civilizaciones simples no existen trabajos colectivos, y menos aún ordenados rítmicamente. Sentía un poco más de afinidad con la sugerencia de Herbert Spencer de que la música debió haberse originado en las exteriorizaciones del lenguaje afectivo, pero creía que ni siquiera de eso se podía estar muy seguro (Bücher 1902: 364; Sachs 1966: 17-18).

Sachs descreía también de la hipótesis, que hemos visto remontarse a Rowbotham, de que las primeras formas musicales de la humanidad se basaran en una sola nota. No es que no existieran ejemplos de monotonía; por el contrario, se los encuentra

...en la liturgia de la mayor parte de las religiones de todo el mundo; el pueblo bajo los usa en el recitado de poemas; y se pueden escuchar en las escuelas de Oriente y Occidente como medio para mandar a la memoria textos y reglas (1981: 18).

La cuestión es que los fenómenos monotónicos ocupan una posición problemática en cualquier esquema imaginable de evolución de la música. Por empezar, son raros; en general se limitan a breves pasajes, y la monotonía se quiebra en cadencias, sea hacia arriba o hacia abajo. En consecuencia enuncia Sachs: "*Las más antiguas melodías que podemos hallar son de dos notas*" (1981: 19). Y aquí postula una de sus muchas tipologías: una melodía bitónica es *positiva* si se eleva por encima en la línea principal monotónica, y *negativa* si se da el caso contrario.

Luego seguirán otras propuestas tipológicas: música *logogénica*, basada en la palabra, versus música *patogénica*, basada en el movimiento y el ritmo, con la música *melogénica* como una manifestación intermedia. Las melodías logogénicas, continúa Sachs, son de ámbito estrecho y utilizan intervalos cortos, y donde eso ocurre también las danzas son tiesas, controladas, expresadas mediante gestos estrechos. Las melodías patogénicas, por el contrario, son de amplio rango y con saltos melódicos dilatados y decididos; las danzas correspondientes son expansivas y los movimientos del cuerpo amplios. Incluso hay indicios de que los pigmoides utilizan intervalos pequeños y los pueblos de alta estatura intervalos mayores, según creo recordar yo y según insinúa también Merriam (1964: 254). También son audaces, aunque cuestionables, las extensiones que hace Sachs de los dos tipos melódicos primarios a las expresiones simbólicas de masculinidad y feminidad:

La misma disposición contemplativa, paciente, imperturbable, introvertida que mediante la ascendencia de las características femeninas crea una cultura predominantemente femenina y conduce de los cazadores-recolectores al nivel de los plantadores, se hace sentir en la danza y en la música mediante movimientos ceñidos y una tendencia hacia lo estático y lo simétrico. La disposición alerta, impaciente, vívida, impulsiva y extrovertida que lleva al predominio de las cualidades masculinas en una cultura y a la caza y la cría de ganado, se refleja en la danza y en la música a través de movimientos expandidos y en una tendencia hacia lo dinámico y lo asimétrico (Sachs 1937: 203).

Es importante subrayar que en algunas ocasiones, y no pocas, Sachs pone al evolucionismo sobre su cabeza, como cuando asegura que "no toda la evolución es progresiva; es regresiva en muchos casos. Las flautas de Pan simples de las tribus primitivas del Pacífico y de Sudamérica no son prototipos de las refinadas flautas de Pan de China, sino imitaciones en degeneración" (Sachs 1940: 60). En esta clase de argumentos se refleja una

premisa que técnica e históricamente corresponde al ideario *degeneracionista*; ha sido contra el degeneracionismo de la "antropología bíblica" del Arzobispo Whately, el Duque de Argill o el de la escuela Heliolítica en Inglaterra (o eventualmente el de la historia de degradación involucrada en la doctrina del Alto Dios del Padre Schmidt en Alemania) que los evolucionistas tuvieron que batallar más fuerte tanto en sus inicios como años más tarde (ver Stocking 1987: 33-34, 154; 1995: 217). Sachs también se opone a situar las diferentes sociedades en un esquema de progresión de lo más simple a lo más complejo, y se precia de haber construido su cronología de *Geist und Werden der Musikinstrumente* sin incurrir en criterios de supuestos "niveles de cultura o capacidad técnica" (1940: 62).

Pero a poco de recorrer los textos de Sachs veremos que sus afirmaciones anti-evolucionistas se disuelven y contradicen, a veces con gran efecto. Mientras que hablar de degeneración es incurrir en un argumento antagónico a la idea dominante del evolucionismo, hablar de supervivencia o reaflorescimiento es expresarse en jerga evolutiva clásica; y un mismo proceso o fenómeno puede glosarse mediante ambas metáforas:

Es una experiencia apasionante ver re-aflorar la etapa más antigua de la música en las canciones infantiles de los países europeos. Por una vez, la ley ontogenética es plenamente confirmada: el individuo recapitula la evolución de la humanidad: debemos a Heinz Werner, el psicólogo de origen vienés, una serie metódica de registros fonográficos que reflejan claramente el resultado de nuestra investigación (Sachs 1981 [1934]: 31).

Esta clase de ideas recapitulativas, explícitamente ligadas al evolucionismo, habría de ser explotada por Sachs hasta sus últimas obras:

Casi no hace falta recalcar que en centenares de nuestras canciones infantiles se conservan restos de antiquísimas ideas rituales. El profundo sentido que, según la frase del poeta, se esconde en el juego de los niños, no es sólo el desarrollo de la personalidad del que juega, sino también un testimonio de la evolución del género humano que ha seguido su curso ininterrumpidamente a través de docenas de miles de años (Sachs 1967: 90).

La idea se encuentra expresada casi en los mismos términos en *Primitive culture*, donde Tylor asegura que "[l]os quehaceres serios de la sociedad antigua pueden convertirse en el deporte de las generaciones posteriores, y sus creencias serias perdurar en canciones infantiles" (Tylor

1977 [1871]: 32). Todavía en la década de 1920 las teorías recapitulativas, basadas en una actitud impresionista antes que en una indagación sistemática, florecían en las historias de la música; escribía, por ejemplo, Charles Isaacson: "Los bebés de hoy en día reproducen en orden rápido la evolución gradual de la posesión musical del salvaje" (Isaacson 1928: cap. X); y el educador Satis Coleman sostenía, aún más tarde que los niños, "pequeños salvajes" recapitulaban la evolución de los tonos sugerida por Rowbotham, y utilizaba ese criterio de cambio de lo simple a lo complejo como la columna vertebral de su pedagogía musical (Coleman 1922: 29, 30, 106).

Diversos etnomusicólogos contemporáneos, como por ejemplo Bruno Nettl en sus artículos y capítulos sobre los universales de la música, aún utilizan esta clase de argumentos, que posee en su favor una fuente inagotable de ejemplos potenciales, aunque nunca tendrá una *prueba* científica cabal por cuanto se trata de un razonamiento inductivo. Pero en Curt Sachs aparece otra clase de argumentos evolucionistas menos feliz, como cuando afirma: "no elogio el pasado ni hago befa del presente", "no exalto al primitivo ni desprecio al occidental", "no pretendo cambiar lo que poseemos por lo que hemos perdido" o "no cambiaría la Misa en si menor [de J. S. Bach] por una melodía esquimal" (Sachs 1965: 221). La culminación de esas antítesis es una expresión como ésta:

Es embarazoso subrayar una realidad tan evidente; pero por desgracia hay que insistir en la serena verdad de que el canto de los Pigmeos y Pigmoides está más cerca de la génesis de la música que las sinfonías de Beethoven y los *Lieder* de Schubert (Sachs 1981: 6)¹.

Y aquí viene no sólo una distinción categórica entre supuestas capacidades intelectuales de las sociedades etnográficas y las "civilizadas", sino una jerarquía inevitable:

El proceso mental necesario para pasar de la reproducción mimética a la creación consciente sobrepasaba la capacidad de los primitivos. Se desarrolló definitivamente cuando, con el mezclarse de las tribus, en alguna parte de Asia

1. En algunos autores muy recientes reafloren ideas parecidas. Eugene Helm afirma estar "de acuerdo con R. E. Goldman... en que una catedral gótica es, pura y simplemente, superior a un igloo" (Helm en Lieberman 1976: 229).

surge el fenómeno de lo que ha dado en llamarse "Gran Civilización". Gracias a la ciencia, que fue la conquista esencial de la humanidad progresiva, la música deviene arte. ...A pesar de todos los mitos vagos, la plena civilización sacó a la música del estado de instinto irresponsable y del tradicionalismo de corta vista y la puso en el nivel de la ley y de la lógica, de la medida y del cálculo (Sachs 1981: 47).

A pesar de sus protestas, entonces, Curt Sachs no sólo es un evolucionista cabal sino acaso uno de los más representativos de sus formas más estereotipadas. Así lo ve, por ejemplo, Bruno Nettl (1964: 32). A veces los adjetivos de Sachs, por más que su actitud general fuera respetuosa, resultan afrentosos para la sensibilidad contemporánea:

La música de los pueblos primitivos no es "intelectual" ni "artística". Procede de la vida intuitiva e imaginativa, y puesto que ésta en tales pueblos se presenta como no diferenciada, las manifestaciones musicales son comprendidas inmediatamente por toda la comunidad ...El horizonte [de las comunidades primitivas] es tan estrecho, que toda exteriorización vital, ya sea de índole espiritual, práctica o artística, resulta tan comprensible para los otros miembros de la tribu, como lo son para un animal las reacciones y sonidos afectivos de sus congéneres. [La música de esos pueblos] no es creación individual, sino manifestación vital, espontánea, necesaria para la tribu en su totalidad (Sachs 1966: 19).

Pero apresurémonos a aclarar que ni Curt Sachs ni Erich von Hornbostel compartieron ni por un instante ideas racistas. Entre paréntesis, Sachs era judío y la madre de Hornbostel también; eso no excluye la posibilidad de ser racista, desde luego, pero la torna más improbable en ese contexto histórico particular. Ellos y sus colaboradores Robert Lachmann y Ernst Emsheimer, así como sus alumnos Mieczyslaw Kolinski y Manfred Bukofzer tuvieron que emigrar ante el advenimiento del Tercer Reich (A. Schneider 1993).

Uno de los aspectos más interesantes de las teorías de Sachs lo constituye su disposición a vincular patrones musicales con configuraciones culturales más básicas, un poco en la línea de lo que serían las ideas de Ruth Benedict o, más recientemente, Michel Foucault, pues a veces los *patterns* de Sachs evocan a las epistemes de éste. En *The Commonwealth of Arts* (1946), por ejemplo, Sachs afirma que todas las artes de una cultura o de un periodo determinado comparten las mismas características. Y una vez más aparecen las implicancias evolucionistas, porque siempre

los tipos más básicos (bitónicos, patogénicos o lo que fuere) se manifiestan en las culturas más simples, mientras que en la altas civilizaciones (con la excepción de los niños) se difuminan o desaparecen. Detengámonos a pensar, sin embargo, que entre los pliegues de un evolucionismo envejecido en otros aspectos subsiste una idea, la de la coherencia entre los diversos productos culturales de una época, que no está muy lejos de lo que autores más nuevos y vigentes han considerado aceptable.

En síntesis, y a despecho de sus simplismos, no puede negarse la capacidad virtuosística de Curt Sachs para urdir tipologías (algunas de las cuales, sin sus valoraciones adosadas, conservan todavía su utilidad organizativa) y sobre todo para pasar de lo general a lo particular y a la inversa, delineando historias generales que no carecen de rigor ocasional. Con un marco global más consistente, una epistemología más reflexiva y otro cuadro de valores hubiera sido una capacidad envidiable.

El evolucionismo simbolista de Marius Schneider

Marius Schneider [1903-1982], alguna vez alumno de piano de Alfred Cortot y luego asistente de Hornbostel en el antológico Archivo Fonográfico de Berlín, llegó a ser fundador y director del departamento de etnomusicología del Instituto Español de Musicología de Barcelona desde 1944. Luego de trabajar sin ser molestado tanto en la Alemania de Hitler como en la España de Franco, entre 1955 y 1968 enseñó musicología comparada en Köln y después de su retiro dictó cátedra en la Universidad de Amsterdam entre 1968 y 1970. Se lo sindicó como uno de los exponentes más importantes de la Escuela de Köln.

Si se lo lee desde nuestra contemporaneidad Schneider parece a veces más moderno y reciente de lo que es, como cuando transcribe con meticulosidad, establece algunos buenos reparos críticos o se muestra escéptico frente a posturas de sentido común. En momentos como esos dice que "aun en las culturas más viejas encontramos las precondiciones del arte: el dominio y el control [*shaping*] más o menos consciente del medio de expresión" (1957: 4); o que no existe una raza tan primitiva que se pueda considerar una reliquia de los genuinos comienzos de la cultura humana; o que "la idea de que la música es un lenguaje internacionalmente comprensible ha sido expuesta como una definitiva ilusión" (1957: 5, 29).

En otras ocasiones, sin embargo, se nos presenta como un autor arcaico, dependiente en exceso de libros viejos y extravagantes que sólo podrían haber sido escritos en cierta época y en cierta Alemania, erudita y perseverante, pero oscurantista.

En su obra principal sobre las distintas formas de polifonía, Schneider se basó en los ciclos culturales propuestos por el padre Schmidt, los cuales se describen en el capítulo siguiente. Investigando las relaciones tonales entre las voces, Schneider definió cuatro áreas, que aparecen discontinuas en el modelo original: (1) El área de heterofonía-variante está distribuida esporádicamente por todo el mundo. (2) En el Sudeste Asiático, Melanesia y Micronesia se encuentran diversas formas de relación entre voces, en las que cada voz sostiene una organización tonal diferente. (3) Caracterizada por, pero no limitada a Polinesia, la tercer área exhibe una relación entre voces más variada. (4) Gran parte de África se caracteriza por una cierta tendencia a la homofonía. En otros textos Schneider admite que parte de su pensamiento deriva de Oswald Menghin, cuya vinculación con la escuela histórico-cultural fue directa y duradera (Schneider 1957: 12).

Nunca se entenderá muy bien por qué un proyecto editorial de primera magnitud, como la Historia de la Música de Oxford University Press, concedió a Marius Schneider la redacción del capítulo inicial sobre Música Primitiva en los años 50. La decisión se comprende mejor cuando se advierte que el primer volumen habla en conjunto de la "música primitiva y oriental", una comunión desafortunada aunque más no sea por la heterogeneidad de su sustancia. Acaso sea mucho pedir que musicólogos de tradición clásica como Egon Wellesz o Gerald Abraham pudieran percibir en esos años sesgos y caprichos que para los antropólogos actuales resultan tan evidentes. El caso es que Schneider era un etnomusicólogo famoso, una gloria viviente, y los musicólogos a secas no siempre estaban en condiciones de determinar si lo era con merecimiento. Schneider detenta 47 entradas en la bibliografía etnomusicológica de Jaap Kunst, varias más que otros etnomusicólogos más meritorios y de similar volumen de producción (cf. Kunst 1974).

Los criterios evolucionistas aparecen aquí y allá en su capítulo sintético sobre la música primitiva. En él, la idea de una progresión evolutiva que va desde la recolección a la caza, y de ésta al pastoreo, la agricultura y la alta civilización, se corresponde con una clasificación musical que considera que "entre los cazadores, la performance musical se salpica con numerosos gritos" y tiene escasa definición tonal, mientras que

entre los cultivadores "prevalecería un estilo arioso", el estilo está regulado tonalmente y la forma es acabada; los pastores, por su parte, tendrían estilos intermedios. En las sociedades cazadoras prevalecen los hombres y con ellos el metro y el contrapunto, mientras que entre los cultivadores dominan las mujeres y con ellas la melodía y la armonía acórdica (Schneider 1957: 13). Schneider no tiene mejor idea que llamar "razas primitivas" a todas estas sociedades, a las que en otros estudios llama *Naturvölker* (1957: 12; 1934). Pero ¿qué quiere decir Schneider cuando habla de razas? La verdad es que no está muy claro: unas páginas más adelante de las que ya comentamos, Schneider adhiere a una explicación racial de los paralelismos entre zonas geográficas apartadas que revela que, al menos en ciertos contextos, Schneider identificaba "raza" con formas de subsistencia antes que con caracteres genéticos:

Parecería que los tipos melódicos más especializados se encuentran ligados a ciertos factores raciales; de otra manera es imposible explicar la coincidencia de tipos idénticos encontrados en América y Asia, Europa o Australia, las relaciones entre Bosquimanos y Lapones o las similitudes entre canciones encontradas en Indochina e India propiamente dicha, Pamir, Afghanistan y Asia Central con canciones de Europa y el Cáucaso. Es difícil aceptar como explicación la teoría de los intercambios culturales, dado que la distribución geográfica de estas canciones coincide más con ideas de razas similares que con las de culturas similares" (1957: 27).

Alan Merriam ha hecho notar que Schneider pensaba que los primitivos eran (o son) una clase casi separada de humanidad, y tendía a considerar raza y cultura como variables dependientes. Mientras que muchas ideas de Schneider hubieran podido ser orientadoras para un estudio posible de la simbología musical a través de las culturas, la naturaleza de sus argumentos está tan afectada por confusiones místicas entre raza y cultura que termina careciendo de significado (Merriam 1964: 255). En efecto, Schneider sostenía que las razas poseían capacidades especiales y místicas, y que a ellas, y no al aprendizaje, se debían ciertas habilidades y características, las cuales "están profundamente enraizadas en la constitución del hombre":

De hecho, la esencia más profunda de las formas de canciones más intensamente especializadas no se puede transmitir en absoluto ...desde el momento en que la dinámica y el timbre vocal que están inseparablemente ligadas a ellas no puede adquirirse por aprendizaje (Schneider 1957: 27).

Además, "la raza se revela a sí misma por el timbre, por el ritmo general del movimiento y por tipos de melodías" y "las características raciales en la música se detectan con facilidad en cuanto se escucha a un cantante, pero no se pueden describir con palabras" (1957: 13). Me temo que hay un resabio de esa forma de pensamiento en la creencia popular que atribuye a los negros una capacidad rítmica privilegiada, o que sostiene que los orientales son constitutivamente sutiles, los nórdicos fríos y los gitanos viscerales. Pero la categorización antropológica de Schneider es tan desconcertante, y es tan inconsistente su idea de diferenciar entre formas de subsistencia y cultura, o la de clasificar Lapones y Pigmeos en una misma raza (tipo de economía, ciclo cultural, o lo que fuere), que llega un momento en que sus argumentos se entienden en su sentido pero no en su referencia.

Aun cuando se le quiera creer a Schneider, en ocasiones habrá que optar entre una de varias premisas contradictorias y mutuamente excluyentes: mientras que por un lado afirma, por ejemplo, que "en las culturas primitivas es muy difícil distinguir musicalmente los diversos tipos de canciones, dado que existe escasa diferenciación de formas" (1957: 39), por el otro asegura que "puesto que el hombre primitivo canta mucho más espontáneamente que el civilizado, el repertorio de las tribus primitivas es mucho más variado que el de la música artística" (p. 38). ¿Cómo puede haber una variedad que no involucre al menos cierta diferenciación y multiplicidad de formas?

Entre todos los textos de Schneider los hay fácilmente legibles y también los hay fatigosos, aburridos, inacabables. En algún momento intenté formular una evaluación de su libro traducido al castellano más amplio y ambicioso, en el que estudia a lo largo de casi cuatrocientas páginas algo así como "el origen totémico de los animales-símbolos" y su vinculación con una presunta tradición megalítica. Por supuesto, se trata de una tradición antiquísima y enigmática, cuyo carácter conjetural empuja a cualquier aventura doctrinaria que intentara nuestro José Imbelloni cuando se entretenía con los Amautas, los Templarios y las cosmovisiones ecuménicas basadas en el número cuatro. Pero esta clase de textos —cualquiera puede comprobarlo— hoy resulta absolutamente ilegible, y cualquier otro proyecto intelectual es más fecundo que su crítica (cf. Schneider 1946).

Podría sospecharse, incidentalmente, que hay un intertexto de insinuaciones en los escritos de Schneider que remite a difundidas creencias iniciáticas y a códigos compartidos por grupos inclinados a la especula-

ción mística, que en estos tiempos de *new age* han vuelto a surgir y a constituir movimientos como el de la "música de la nueva conciencia", la "música especulativa" o el neo-pitagorismo. En efecto, algunas observaciones "simbolistas" de Schneider que en una lectura científica podrían reputarse circunstanciales e inmotivadas han inspirado a autores decididamente oscurantistas, como el numerólogo Ernest McClain (1978: 7-8) o la neopitagórica Joscelyn Godwin (1989). Entre ellas podríamos citar la que expresa que "el hombre primitivo cuestiona la realidad de los fenómenos estáticos (espaciales) y cree que los ritmos dinámicos temporales (transitorios) constituyen una mejor guía hacia la substancia de las cosas" (Schneider 1957: 43), o la que afirma que "el sonido representa la substancia original del mundo" (p. 45); que "la música es el asiento de fuerzas secretas o espíritus que pueden ser evocados por la canción para dar al hombre un poder que es más elevado que él mismo, o que le permite descubrir su esencia más profunda" (p. 42); que la tradición hindú enfatiza la "naturaleza luminosa del sonido" debido a la similitud entre *sva* (luz) y *svara* (sonido) (p. 49); o que existe una analogía entre las cajas de resonancia y la caverna sacrificial (p. 51).

Sea que esas afirmaciones configuren excesos personales o mensajes cómplices a diversas comunidades esotéricas, reales o imaginarias, se perciben claras similitudes de razonamiento entre las observaciones de Schneider y la de (etno)musicólogos de declarada vocación irracionalista, antiguos y modernos, como el rosacruz Robert Fludd, el teósofo victoriano Cyril Meir Scott, o los más actuales Rudolf Haase, Hans Erhard Lauer, Siegmund Levarie, Alain Daniélou e Yvette Grimaud: un género de especuladores más cuestionables que cualesquiera evolucionistas, si alguien quiere saber mi opinión, y entre cuyos yantras y mandalas primordiales siempre suele deslizarse inocentemente alguna que otra svástica (cf. Allen 1962: 59-61; McClain 1978: vii, 74; Daniélou 1979 [1943]; sobre Schneider y la svástica véase Cirlot 2002: 126, 296, 323).

En lo personal, me caben pocas dudas respecto de las detestables inclinaciones ideológicas de Schneider. En este sentido son invalorables las notas de Alan Lomax:

En el verano de 1953 [sic; debería ser 1952], Columbia me informó que la publicación de mis series dependía de que registrara un disco de música folklórica española; fue así que, tragándome mi disgusto por El Caudillo y sus obras, me encontré dando una conferencia sobre folklore en la isla de Mallorca con el propósito de encontrar un editor español... El profesor que dirigía la confe-

rencia [Marius Schneider] era un refugiado nazi, que había tomado el control del archivo sonoro de Berlín después que Hitler removiera a su director judío ... y estaba ahora a cargo de la investigación de música folklórica en el Instituto de Altos Estudios (CSIC) en [Barcelona]. Él me hizo saber que él personalmente vería que ningún musicólogo español me ayudara. También sugirió que me fuera de España.

Realmente no me interesaba quedarme. Sólo tenía conmigo unos pocos rollos de cinta y no había hecho estudios de etnología española. Esta era, sin embargo, mi primera experiencia con un nazi y, mientras miraba por sobre la mesa del comedor a ese idiota autoritario, me prometí que registraría la música de ese país sumido en las tinieblas aunque fuese lo último que hiciera en mi vida (Lomax 1960: 43).

En los años del apogeo nazi, Schneider comandó la fuerza de tareas de musicología comparativa en la Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft a partir de 1933; su contribución fue una ponencia sobre "Fundamentos concernientes a la investigación sobre razas musicales" en la sesión "Música y Raza" en la conferencia de Dusseldorf organizada por el ministerio de propaganda de Goebbels (Potter 1998: 133).

En opinión de Bruno Nettl, Schneider es un estudioso cuyas afirmaciones han suscitado tanto partidarios ardorosos como críticos amargos: "[S]us escritos abundan en afirmaciones hipotéticas que no son susceptibles de probarse y que con frecuencia no son siquiera creíbles" (Nettl 1964: 36). Por si no quedara claro, Nettl se asegura de decirlo dos veces, a pocas páginas de distancia: "Sus trabajos presentan teorías que, pese a ser sumamente imaginativas, son difíciles de probar e incluso de creer" (p. 39). Es preocupante que en estos términos Schneider haya connotado alguna vez adeptos apasionados.

Schneider ha sido celebrado como alguien que tempranamente se preocupó por la dimensión simbólica de la música y su función en el contexto de la filosofía, la mitología y la religión en todo el mundo, contribuyendo "a una comprensión más profunda del rol de la música en el estudio de los símbolos y la cosmología" (Günther 1980: 688). Jaap Kunst distingue a Schneider como uno de los talentosos discípulos de Hornbostel, y destaca sus estudios comparativos y sus análisis del simbolismo en música (Kunst 1974: 19). Alan Merriam, pese a ser muy crítico en otros órdenes, concede que Schneider aporta muchos *insights* potenciales que bien podrían apuntar a un posible simbolismo humano en la música (Merriam 1964: 255). Sin embargo la etnomusicología posterior, aun la más inclinada a temas de

simbolismo y función, ha preferido casi siempre alimentarse en otras fuentes, como si Schneider no inspirara confianza. Ello no quita que, como se ha visto, muchos autores que se estiman calificados no parezcan tener muy en claro (actitudes racialistas aparte) las diversas calidades de estudios simbólicos que realmente existen, y consideren que Schneider ha aportado algo valioso a lo que Dan Sperber llamaría "el simbolismo en general".

En este punto es más bien obvio que mi rechazo de Schneider es frontal. He prometido, sin embargo, recuperar siempre lo que de cada autor quepa rescatarse, las enseñanzas que deja, los granos de arena que aporta. Y algo queda, créase o no: en sus momentos más especulativos, Schneider nos enseña, mejor que ningún otro, lo que no debe hacerse.

El evolucionismo heterodoxo de Béla Bartók

De todos los etnomusicólogos, Béla Bartók [1881-1945] fue el único que descolló además como un compositor inmenso, innovador, con un lenguaje propio. Y entre los etnomusicólogos, Bartók se destaca además como un transcriptor de una capacidad increíble (como que sabía realmente escribir y pensar en términos de música), un trabajador de campo de primera línea, un polemista apasionado y un descubridor de al menos un hecho importante: lo que pasaba por ser la música de los húngaros no lo era en realidad, y las danzas y rapsodias de Brahms y Liszt podrían haber sido geopolíticamente húngaras, pero distaban de ser representativas de la auténtica tradición magyar.

Fue muy significativo además que un compositor eminente como él lo fue, con un sitio asegurado en la historia de la música de Occidente, afirmara que el tiempo dedicado a la recolección de canciones folklóricas constituyó "la parte más feliz" de su vida, y que es algo que él "no cambiaría por nada" (1976: 33, orig. 1943). Y que siendo el artista más destacado, por mucho, entre todos los estudiosos de la música definiera su trabajo etnomusicológico como la práctica de una ciencia natural, en estos términos sorprendentes:

Los estudiosos húngaros del folklore musical ... nos consideramos científicos para nada distintos de los investigadores en ciencias naturales, porque elegimos como tema de investigación un cierto producto de la naturaleza, la música campesina. Debe saberse que los productos culturales de la clase campesi-

na se originan —al menos aquí, en Europa Oriental— de una manera totalmente distinta a los de otras clases de sociedad. Se pueden considerar productos de la naturaleza porque su rasgo más característico, la formación de estilos predominantemente unificados, se puede explicar sólo por una facultad instintiva de variación... la cual no está lejos de ser una fuerza natural (1976: 221, orig. 1931).

Para Bartók la música campesina, en el estricto sentido de la palabra, debía considerarse como un fenómeno natural; las formas en que se manifiesta (escribía en 1921) se deben a la *fuerza transformadora* instintiva de una comunidad enteramente carente de erudición. Es un fenómeno natural tanto como, por ejemplo, las diversas manifestaciones de la Naturaleza en la fauna y la flora (Bartók 1976: 321).

Muchas de las afirmaciones de Bartók reflejan ideas de su tiempo, que ya no es el nuestro. Su creencia en un futuro de progresiva exhaustividad, por ejemplo, no podría sostenerse ahora:

Conjeturo que cuando los materiales de música folklórica y estudios en número suficiente estén a nuestra disposición, se podrá rastrear básicamente toda la música folklórica del mundo hasta unas pocas formas primitivas, tipos primitivos y especies de estilo primitivos (1976: 27, orig. 1937).

Tampoco la aparente incorrección política de atribuir carácter instintivo y natural a una manifestación tan pautada como la música es en todas partes:

La gente que vive en circunstancias primitivas sólo puede hacer música de acuerdo con sus propios instintos, sólo puede hacer música espontáneamente. ...La música de todos los pueblos primitivos que vive en condiciones primitivas refleja en última instancia un estado completamente ingenuo y natural (1976: 224-225, orig. 1934).

Digo que esa incorrección es aparente porque lo más ingenuo, natural, espontáneo e instintivo representa, en la peculiar visión artística y científica de Bartók, el valor estético y cultural supremo. Bartók pensaba la perfección, sin embargo, desde sus coordenadas históricas particulares: la música arcaica es más bella que la de las formas contaminadas porque, en sus formas pequeñas y en su concisión, refleja el mismo espíritu neoclásico característico de su propia estética como compositor (Bartók 1976: 317).

En algunas ocasiones Bartók piensa como un evolucionista típico, con esquemas ternarios y todo. Por ejemplo en Bartók (1931: 12) postula que existen tres etapas en el desarrollo de la música folklórica. Primero el repertorio es homogéneo: todas las canciones pertenecen a un mismo estilo. Luego se desarrollan sub-estilos para distintas categorías de canciones, como ser canciones de navidad, nupciales, ceremoniales, etc. En la tercera etapa desaparecen las ceremonias, y con ellas la correlación entre las funciones de las canciones y los estilos.

Otras veces Bartók se ve envuelto en planteos que más bien apuntan hacia el difusionismo, aunque ni en un caso ni en el otro hay referencias técnicas a la bibliografía antropológica relevante, ni señales de que la haya leído alguna vez.

Hemos sabido durante unos veinticinco años que las principales características de las canciones folklóricas húngaras más viejas son un cierto sistema pentatónico y la así llamada estructura melódica "descendente". Aunque el sistema pentatónico chino que conocíamos en aquella época no estaba demasiado en conformidad con el nuestro, conjeturábamos sin embargo —incluso entonces— que existían huellas de una cierta cultura asiática en nuestro sistema pentatónico. ¡Y atención! Un número considerable de canciones del pueblo Cheremiss del Volga, recientemente descubiertas, confirma nuestra vieja conjetura: encontramos en ellas el mismo sistema pentatónico y la línea melódica descendente, incluso variantes de melodías húngaras. ¿Cómo y por qué medios podemos explicar estas similitudes? ¿En virtud de qué circunstancias coincidentes podría haber subsistido una cultura musical idéntica, por muchos siglos, entre pueblos separados por miles de kilómetros? (Bartók 1976: 11, orig. 1936).

En otros ensayos, Bartók especula que esas piezas de las canciones folklóricas pentatónicas son "los remanentes de una vieja cultura musical traída desde Asia por los primeros húngaros, una música que está tal vez en relación directa con la música pentatónica de los Cheremiss, los Tatars y los Kirghizes" (Bartók 1976: 64, orig. 1921). La cuestión se complicó algún tiempo después cuando Bartók descubrió la misma característica en Turquía. ¿Cuán lejos llegan estos estilos turcos? ¿Cuál es la relación entre el pentatonismo de los chinos y el de la antigua música turca? ¿Deriva ésta de aquélla o a la inversa? (1976: 180, orig. 1940). Bartók nunca desentrañó el enigma, pero lo siguió investigando toda su vida.

Bartók terminó siendo un buscador de la pureza primitiva, tratando de recuperar una herencia que los gitanos de alguna manera habían contaminado. Tal vez haya exagerado un tanto el hecho que lo que pasa-

ba por ser música gitana no lo era, y haya protestado en demasía contra "la costumbre de atribuir a la música gitana una significación artística que a todas luces no merece" (1976: 206, orig. 1931).

Ciertas tipologías de Bartók, como la que distingue entre modalidades *parlando rubato* y las canciones en *tempo giusto*, exhiben cierto aire de familia con las distinciones de Curt Sachs (v. gr. logogénico vs melogénico). Incluso la connotación evolutiva es semejante, salvo porque Bartók apreciaba más las cosas arcaicas. Como bien dice Bruno Nettl:

Los estudiosos de la música folklórica [como Bartók y Kodály] estaban por cierto interesados en preservar una herencia que ellos sentían que estaba desapareciendo, y ese sentimiento de pérdida inminente fue un poderoso estímulo para indagaciones más específicamente etnomusicológicas. El punto es que esos recolectores a menudo perseguían los que era específicamente viejo, en parte porque estaba desapareciendo, pero en parte, uno se da cuenta, también porque lo viejo era, en cierto sentido, lo bueno (Nettl 1983: 272).

Esa identificación de lo bueno con lo arcaico o espontáneo es una constante en los juicios de valor que prodigaba Bartók, quien pensaba por ejemplo que "[l]as melodías de la música artística popular generalmente carecen de la absoluta perfección que es tan característica de la música folklórica pura" (Bartók 1976: 317). Algunos autores (Nettl 1964: 41; Merriam 1964: 60) reconocen los méritos etnomusicológicos de Bartók, pero le reprochan la excesiva minuciosidad de sus técnicas de notación y sobre todo su tendencia a concentrarse en materiales a los que presumía incontaminados, correlativa a su desprecio por las manifestaciones musicales aculturadas.

Si bien cabe reconocer que Bartók deslindó unos cuantos hechos y deshizo unos cuantos mitos relativos a la música de los húngaros y los gitanos, y si bien también sirvió de precedente y referencia a cientos de estudios de estudios de música folklórica sobre todo en Europa, también legó a la etnomusicología una rémora de la cual todavía se está tratando de despegar: la idea de que los gitanos carecen de música propia, y que simplemente se apropian, más o menos creativa y virtuosísticamente, de tradiciones locales que también en ocasiones acaban siendo espurias.

La música prehistórica según Walter Wiora

Mientras que casi todos los evolucionistas entrevistados favorecían esquemas de desarrollo de tres etapas, el alemán Walter Wiora [1907-1997], un poco más reciente que todos ellos, alumno de Hornbostel y Sachs, hace un esfuerzo adicional y agrega una cuarta instancia en su bien conocido modelo sobre las cuatro edades de la música². Mientras que los esfuerzos por explorar la primera etapa muestra el costado más conservador del pensamiento de Wiora, la caracterización de la cuarta etapa es genuinamente anticipatoria: apenas saliendo de la década del 50, Wiora ya hablaba de la "cultura global industrial" (en una expresión que casi no difiere de una expresión tan contemporánea como podría ser "las industrias culturales de la globalización") y comienza a delinear, antes que ningún otro autor que yo conozca, lo que ahora llamamos *world music*.

Pero el costado conservador tiene su peso. Para Wiora la especulación sobre los orígenes de la música posee un valor perdurable, no ciertamente como conocimiento, sino como estímulo para la investigación (Wiora 1967: 18). Consciente del carácter insostenible de muchas argumentaciones de raíz evolucionista de la *Kulturkreislehre* de Schmidt, Graebner, Menghin y otros, Wiora sin embargo sigue creyendo en la legitimidad de la etnología histórica (que en realidad es más bien una especie de musicología pre-histórica), por más que esté condenada a ser especulativa, casi se diría, por definición.

La forma de razonamiento típica de Wiora es llamativa: alterna algunas precauciones contra las generalizaciones prematuras con afirmaciones no respaldadas por hechos, o fundadas apenas en el sentido común. Primero aduce que es muy difícil establecer cómo fueron las cosas, luego lanza aseveraciones arriesgadas como si no fuera necesario probarlas:

Seguramente mucho de lo preservado hoy entre los pueblos primitivos se remonta a los períodos más antiguos de la cultura humana. ...Tenemos buenas razones para creer que las danzas de culto han precedido a las artes plásticas y pictóricas. Y éstas pueden ya haber evolucionado 60 mil años antes de Cristo, en el período Auriñacense medio. Incluso en esa época las flautas ya existían (Wiora 1967: 28-21).

2. Conozco un antecedente de este esquema tetralógico, y es el de John Powell, fundador del American Bureau of Ethnology en 1879. La síntesis de Powell discernía estados de salvajismo, barbarie, monarquía y democracia; en tecnología se correlacionaba con estadios de caza, agricultura, artesanía y maquinismo; en estética las fases eran danza, sacrificio, ceremonia y arte histriónico; en música, ritmo, melodía, armonía y sinfonía (Powell 1899).

Pues bien, desde el vamos es muy incierto a cuánto ascienda ese "mucho", cuáles puedan ser los alcances temporales de esa antigüedad extrema y qué elementos de juicio considera Wiora que son "buenas razones". Y también es infundado que existieran flautas tan tempranamente, pues el hallazgo de Eslovenia, que se remonta a un tiempo veinte mil años posterior, no es ciento por ciento seguro que constituya siquiera un instrumento musical.

Según Wiora (1967: 11-12) se puede trazar el arco completo de la evolución de la música como un proceso consistente en cuatro períodos:

1. Los tiempos prehistóricos y tempranos, con sus supervivencias entre los pueblos primitivos contemporáneos y en las formas musicales folklóricas de las altas culturas.
2. La música de las altas culturas de la Antigüedad, desde los sumerios y los egipcios hasta los romanos tardíos, tanto como sus continuaciones y desarrollos ulteriores en las altas culturas de Oriente.
3. El arte musical de Occidente desde la temprana Edad Media, que es distinto del de otras altas culturas por su polifonía, armonía, formas mayores (como la sinfonía), y otras características.
4. La música de la era técnica e industrial, abarcando todos los países del mundo, uniendo la herencia de todas las culturas anteriores en una especie de museo universal, y llevando ante un público mundial su vida de conciertos internacionales, tanto como ulteriores desarrollos en técnica, investigación, composición, etcétera.

Notemos, entre paréntesis, que ya en 1961 (y su esquema es aun anterior a esa fecha), Wiora está caracterizando una cuarta etapa que prefigura sorprendentemente lo que se conoce hoy como "fusión" "*world-beat*" o "música del mundo", al punto que el concepto mismo de "mundo" aparece expresamente en dos ocasiones, en una definición sucinta de un escritor que no acostumbra a incurrir en redundancias.

Habría que poner estas ideas, tanto las que suenan reaccionarias como las proféticas, en el debido contexto. Hans Heinrich Eggebrecht ya lo ha hecho adecuadamente:

La obra [de Wiora] se caracteriza por una consideración exhaustiva de los propósitos y métodos de la musicología y de todo aspecto de los materiales bajo

discusión. Como método básico, él desarrolló un sistema de "investigación esencial" que toma en cuenta los procesos tradicionales así como los factores constantes y principios de desarrollo en la evolución histórica de la música. Esto intenta unir la musicología sistemática y la histórica, y proporcionar una perspectiva universal a la historia de la música, relacionando la música folklórica y la artística y aboliendo la centralidad europea: la música artística occidental es meramente una "edad de la música" (Eggebrecht 1980: 459).

A Wiora le interesa particularmente la lógica del cambio, puesto que él piensa que la historia de un arte no es una mera sucesión desestructurada de cambios en el gusto y en las ideas, sino que tienen que existir conexiones de largo alcance a través del tiempo y del espacio. En primer lugar estarían las tradiciones, como las que conducen de las más primitivas manifestaciones celtas al canto eclesiástico actual. Luego, las constantes de país, nacionalidad, sociedad y cultura. Después deberían considerarse diversas líneas de desarrollo, como las de la notación o la construcción de instrumentos. En este último respecto se comenzaría primero por usar el cuerpo, aplaudiendo y pateando; luego vendría la transformación de objetos naturales (cuernos, huesos, madera) y finalmente el uso de materiales artificiales, como el metal. Aunque la historia que puede reconstruirse es sucinta y esquemática, Wiora cree que ello no implica que la progresión haya sido unilineal: "Esta vía no ha de representarse como una línea recta, sino siguiendo muchos y diversos caminos", modificados por las agrupaciones humanas y eventuales corrientes regresivas, aunque persistiría una dirección principal (Wiora 1965: 12).

Más tardíamente, Wiora también proporcionaría una tipificación de los estudios etnomusicológicos comparativos, que si bien no establece una jerarquía o una sucesión evolutiva, tiene en común con los modelos evolucionistas e histórico-culturales la separación en "centros o direcciones" de investigación. A título informativo esas direcciones son: (1) la escuela de Berlín de Hornbostel y Sachs, holística y comparativa, (2) la escuela de Viena de Robert Lach y Walter Graf, de orientación algo más biologicista, (3) los estudios europeos de música folklórica, (4) el estudio comparativo de las liturgias judía y cristiana, (5) los estudios que involucran comparaciones entre áreas relativamente vecinas, (6) la investigación norteamericana en términos de áreas culturales, (7) los estudios comparativos de música Europea clásica y folklórica, y (8) los estudios comparativos de estilos clásicos europeos.

En algunas ocasiones aisladas, Walter Wiora recurrió a formas de pensamiento asociadas a la EHC, como cuando señaló los elementos comunes en la música de pastores de los Alpes, Escandinavia, Mongolia y el Tibet (Wiora 1975: 84), aunque sin afirmar que esas regiones formaran parte de un ciclo cultural.

Mi propia evaluación de la obra de Wiora es ambivalente: depende de cuanta importancia se le pueda conceder al hecho de pasar de un modelo canónico de tres etapas a un modelo de cuatro. Estos números denotan clases, y desde hace mucho se sabe que las clases se pueden asignar arbitrariamente. El suyo no parece ser un esfuerzo intelectual titánico, aunque (conceptual, si no numéricamente) en su esquema puede tener cabida y consideración especial el caso testigo que definimos al comienzo de este ensayo.

El evolucionismo en el Siglo XXI

Después que las modalidades interpretativas y posmodernas de la etnomusicología, absolutamente dominantes desde inicios de la década de 1970 hasta fines de los noventa, llegaron a un punto de saturación, estrechez y ostensible improductividad (como luego procuraré demostrar con detenimiento), la llegada de una corriente evolucionista, casi cien años después de la caída en desgracia del primer evolucionismo, ha representado para muchos una sorpresa epistemológica. En antropología sociocultural ya se había manifestado un momento neoevolucionista con Leslie White de la década de 1950 y un segundo movimiento de recuperación neo-neoevolucionista con Robert Carneiro, Gertrude Dole, Paul Diener, Donald Nonini y Eugene Robkin veinte años más tarde; pero, hasta donde he podido averiguar, en etnomusicología ninguno de esos dos retornos tuvo ninguna consecuencia.

Ahora, en cambio, la situación es diferente. Mientras en matemáticas y ciencias de la información estalla el algoritmo genético, el darwinismo neuronal y la programación evolutiva en docenas de simposios y publicaciones, y en cientos de proyectos de investigación en las carreras de informática de todo el mundo, en los últimos diez años surge con fuerza un nuevo movimiento evolucionista específicamente en etnomusicología, aunque todavía no en las publicaciones periódicas de la corriente princi-

pal. A diferencia de cualquier otra manifestación anterior, es una corriente no dogmática por definición, en cuyos confines se encuentra mayor disparidad de criterios que en el interior de cualquier otro movimiento teórico: mientras que para algunos de sus autores la música humana tiene sus raíces evolutivas en el canto animal, para otros es una conducta inherentemente humana; mientras algunos creen que la música es un accidente inesencial para la supervivencia, otros la consideran una clave importante en el desarrollo de la mente (cf. Cross 2001: *passim*).

BIOMUSICOLOGÍA		
MUSICOLOGÍA EVOLUTIVA	NEUROMUSICOLOGÍA	MUSICOLOGÍA COMPARATIVA
Orígenes de la música	Áreas del cerebro involucradas en el procesamiento musical	Funciones y usos de la música
El problema de la música animal	Mecanismos neuronales y cognitivos del proceso musical	Ventajas y costos de la práctica musical
Presiones selectivas subyacentes a la evolución de la música	Ontogenia de la capacidad musical y las capacidades musicales	Rasgos universales de los sistemas musicales y la conducta musical
Evolución de la música y evolución humana		

En todo este movimiento intrínsecamente interdisciplinario, que no todos los autores reconocen todavía como tal, se manifiestan varios campos y tendencias. Ya a primera vista se perciben corrientes orientadas a la semiótica etnomusicológica, al lado de otras basadas en modelos de inteligencia artificial y métodos formales, otra caracterizada como arqueología musical, etcétera. La última manifestación, en particular, ha causado bastante revuelo no hace mucho a partir del descubrimiento de diversas flautas prehistóricas de 30 a 50 mil años de antigüedad en Geissenklösterle y Divje Babe, de la sistematización de datos de litófonos de distintos lugares del mundo y de los experimentos en litófo-

nos arqueológicos reconstruidos por el equipo de Ezra Zubrow (cf. Blades 2000; Cross, Zubrow y Cowan 2002). Aquí analizaré a modo de muestra sólo uno de esos campos, que es que se ha dado en llamar "biomusicología", y solamente en relación con un problema, que es el de los universales en música.

La biomusicología es una nueva práctica surgida a fines del siglo XX en la cual la etnomusicología es una de las partes constituyentes en los términos que se señalan más adelante. A diferencia de lo que es el caso en la corriente principal de la etnomusicología y la antropología de la música, el análisis de cuestiones tales como los orígenes de la música figura audazmente en la agenda desde un principio, aunque esta vez se plantea como una búsqueda necesaria, como un hallazgo de corazónada. Según la caracterización de Wallin, la biomusicología comprende tres campos, según se ilustra en el cuadro adjunto.

La *musicología evolutiva* trata de los orígenes evolutivos de la música, tanto en términos de un abordaje comparativo de la comunicación vocal en animales como de una estrategia psicológica evolutiva a la emergencia de la música entre los homínidos. La *neuromusicología* trata de la naturaleza y evolución de los mecanismos neuronales y cognitivos involucrados en la producción y percepción musical desde la etapa fetal hasta la vejez. La *musicología comparativa* (que inadvertidamente usurpa el nombre antiguo de la etnomusicología) trata de los diversos roles y usos funcionales de la música en todas las culturas humanas, incluyendo los contextos y contenidos de los rituales, las ventajas y costos de la práctica musical y los rasgos comparativos de los sistemas, formas y estilos musicales de performance en todo el mundo. Este campo no sólo resucita el concepto largamente negado de universales de la música, sino que aprovecha desarrollos recientes de la antropología darwiniana de Durham (1991, 1992), la psicología evolutiva de Barkow, Cosmides y Tooby (1992) y la teoría coevolutiva de genes-cultura de Lumsden y Wilson (1981) o Feldman y Laland (1996).

Entre los especialistas vinculados al nuevo movimiento definido por Wallin no sólo están Bruno Netti y Simha Arom, respetados por su trayectoria, sino que también aparece Jean Molino, de amplia experiencia en el momento más "semiológico" de la etnomusicología, como se verá en otros capítulos (Molino 2000). Toda la semiología etnomusicológica, desde la de Jean Jacques Nattiez hasta la de Thomas Turino, se ha formulado desde una perspectiva universal; a veces, como en la línea que se de-

riva de la zoosemiótica de Thomas Sebeok, el pensamiento evolucionista le es constitutivo.

En definitiva, en este amplio movimiento comienza a hacerse aceptable un evolucionismo de perfil más bajo y metodología más cauta, con un nuevo sentido del rigor, alimentado por diversas líneas de experimentación y estudio que han proporcionado varias clases de contribuciones. Nada más opuesto a las compilaciones interpretativistas y humanistas o a las ponencias de congreso de la corporación etnomusicológica que repiten todas variantes de los mismos ensalmos, y que las más de las veces parecen pretender prohibir lo que puede hacerse. Nadie dice aquí que el canto humano descienda sin más del canto de los monos, pero ¿no sería productivo investigar con detenimiento en qué difieren y en qué se parecen, o de qué capacidades constitutivas dependen, en vez de paralizar la indagación en nombre de la especificidad de lo humano y de lo cultural?

La propuesta de Wallin, Merker, Brown y sus numerosos seguidores realmente desentumece la etnomusicología, sumida en una rutina ya indisimulable. Sin que sea necesario ni posible tratar aquí cada uno de sus temas, vale la pena echar una mirada a algunos de esos estudios para dar cuenta de su espectro y apreciar la variedad de elementos de juicio que hoy en día se trabajan en circuitos que ni antropólogos ni musicólogos suelen frecuentar. Así, mientras Harry Jerison analiza el aporte de la paleoneurología a la biología de la música, Dean Falk se ocupa de la evolución del cerebro homínido y los posibles orígenes de la capacidad musical, tema profundizado por David Frayer y Chris Nicolay en su estudio sobre la evidencia fósil en torno de los orígenes del sonido articulado; Drago Kunej e Ivan Turk describen el instrumento musical más antiguo conocido, que se remonta a los neanderthales³; diversos autores exploran los repertorios socialmente aprendidos de ballenas y pájaros, en muchos casos de complejidad y extensión comparables a sus correlatos humanos, y de semejante base algorítmica combinatoria; Steven Brown propone un modelo de "musilenguaje" de evolución musical, y Björn Merker contrasta el canto humano con el canto coral sincrónico de los monos antropoides, mientras Michel Imberty analiza el problema de las competencias innatas en la comunicación musical.

3. Los instrumentos fechados más antiguos conocidos son varias flautas fechadas entre 9000 y 7700 AP procedentes de China. Están construidas en hueso de grulla y tienen hasta ocho orificios. La mejor preservada aún produce sonido, pudiéndose ejecutar en ella escalas que no difieren mucho de las escalas diatónicas (Zhang y otros 1999).

Aun cuando no se haya demostrado cabalmente la existencia de una "cultura musical" en ninguna otra especie, sin duda se ha logrado alguna pequeña comprensión adicional de lo que la música posee de distintivo y definitorio en el sentido humano de la palabra. Y aun si el enigma de los orígenes permanece vedado y es de esperar que siga así por siempre, se entiende ahora un poco mejor hasta dónde puede llegarse y qué otra clase de problemas corresponde formular previamente.

Aunque todos estos modelos tienen que ver más con una teoría etnomusicológica general que con herramientas de posible uso ordinario en una investigación etnomusicográfica particular, ninguno de los temas abordados puede reputarse irrelevante o superfluo. Muy lejos está todo esto de la penosa ley de las tres etapas y de la concepción victoriana del mundo con que esta musicología se inaugurara, un siglo y medio atrás.

Los universales de la música

Uno de los argumentos más importantes de la musicología evolutiva tiene que ver con la búsqueda seria de universales más allá de las apariencias de irreductibilidad de los diversos sistemas culturalmente dados. Con ello, la nueva musicología evolutiva y sus campos conexos se sitúa absolutamente en las antípodas de cualquier intento de jerarquización al modo victoriano.

La idea de los universales no hace sino poner toda la humanidad en el mismo plano, actuando como una salvaguarda biológica contra las nociones etnocéntricas de superioridad musical. En este acto de equilibrio entre las constricciones biológicas y las fuerzas históricas, la noción de universales musicales meramente proporciona un foco en la unidad que subyace a la gran diversidad presente en los sistemas musicales de todo el mundo, y atribuye esta unidad a constricciones neuronales. ...Es lisa y llanamente erróneo decir que una demostración de universales musicales niega en alguna medida el carácter único o la riqueza de las formas particulares de expresión de cualquier cultura. Si hace algo, ello es proteger este carácter único contra las afirmaciones etnocéntricas que afirman que ciertas músicas de algunas culturas son "más evolucionadas" que las de otras culturas, afirmaciones escuchadas con frecuencia incluso en tiempos contemporáneos (Wallin, Merker y Brown 2000: 13-14).

También se está muy lejos de cualquier exceso de metaforización o de subsunción de lo cultural en lo biológico:

Que no haya confusión: los objetos culturales no son especies biológicas, y la selección cultural (de acuerdo con las consecuencias culturales) no es selección natural (de acuerdo con consecuencias reproductivas). Sin embargo, se puede pensar que los mecanismos darwinianos de replicación, variación y selección operan en ambas esferas de manera formalmente análoga, haciendo que estas teorías sean tanto parsimoniosas como atractivas (Wallin, Merker y Brown 2000: 19).

Cuando surgió la musicología evolutiva, la cuestión de los universales estaba sumida en el descrédito. Exactamente en el último cambio de siglo, el antropólogo más representativo del particularismo contemporáneo se expresaba en términos irónicos respecto del carácter trivial de cualquier formulación universalista:

La búsqueda de universales lleva muy lejos de lo que de hecho ha probado ser más genuinamente productivo, al menos para la etnografía, ...y conduce a una comprensividad escuálida, implausible, ampliamente no instructiva. Si usted quiere una buena receta de generalización de la antropología, yo sugeriría lo siguiente: Cualquier frase que comience diciendo "Todas las sociedades tienen..." es ya sea infundada o banal (Geertz 2000: 135).

Sospecho que la etnomusicología de la línea "humanista" de Gourlay, Rice y Kisliuk (cuyo particularismo extremo revisaremos unos cuantos capítulos más adelante) ha tomado buena nota y ha experimentado alivio con esta línea de razonamientos, que por unos años más se encontrará citada en todas partes. Pero la realidad es mucho más matizada, el particularismo no ha sido productivo ni en la medida ni en la forma que se requiere, y como se verá en seguida la pregunta por los universales ha resultado ser mucho más razonable, fecunda e instructiva de lo que a muchos les complace hacer creer.

En las célebres discusiones que se suscitaron en los 70s sobre los universales en música, David McAllester alegaba que "probablemente no existen 'universales' absolutos en música", aunque afirmaba como contrapeso de esa postura que "existe una gran cantidad de casi-universales que, pese a que el término se contradice a sí mismo, un casi universal es casi suficiente para nuestros propósitos" (McAllester 1971: 379). Los casi-universales de McAllester no son todos triviales ni superfluos, aunque por ser "casis" antes que "absolutos" sea relativamente fácil encontrar contraejemplos:

- En todas las músicas existe algún sentimiento tonal, alguna clase de centro tonal.

- En casi todas partes, también, la música establece una tendencia. O sea, que parece ir hacia alguna parte, cualesquiera sean sus términos, y que lo que los ejecutantes sienten tiene que ver con la forma en que esa tendencia se realiza. Este es un punto señalado por Suzanne Langer y aún más agudamente por Leonard Meyer, en lo que ésta llama "el significado" de la música y que McAllester coincide en que es un universal. Incluso en la música aleatoria o estocástica hay una tendencia a buscar no-tendencia.
- Además, en casi todas las tradiciones la música parece tener un principio y un fin. En todas partes hay alguna clase de desarrollo y alguna clase de forma.
- En toda música hay un patrón, hay fórmulas, hay señales especiales que todos los ejecutantes de una música particular reconocen. Son tan predecibles como las formas lingüísticas.
- Uno de los casi-universales más importantes es que la música transforma o exalta la experiencia. Siempre se sale de lo ordinario y su presencia crea la atmósfera de lo especial. Calma o excita, pero en todo caso cambia. Otras experiencias transforman la vida, pero no tan universalmente. Abraham Maslow consideraba que las dos "experiencias pico" de la vida citadas más que ninguna otra eran el sexo y la música.

Para George List, y eso lo decía en serio, la característica más universal de la música es su no-universalidad como medio de comunicación. Cualquiera sea la cosa que la música comunica, lo hace sólo a los miembros internos de un grupo, quienesquiera sean. Incluso lo que la música comunica a un individuo va cambiando con los años. Por lo demás, List discrepaba con casi todos los casi-universales de McAllester: otras formas, además de la música, poseen un principio y un fin; todas las formas de arte, y toda actividad humana, poseen un patrón y algún tipo de organización, "tendencias", pero es dudoso —dice— que esa idea pueda ser aplicada científicamente. Tampoco es seguro que las canciones sobre dos notas de los Vedda de Sri Lanka posean un centro tonal. Y existen seres humanos que no muestran ninguna respuesta a la música. Más aún, todo lo que puede decirse sobre la universalidad de la música es probablemente igual y universalmente innecesario. Cuando los etnomusicólogos hablan

de la universalidad de la música se hablan a sí mismos. "En lo que a los etnomusicólogos concierne, esto es probablemente un fenómeno universal" (List 1971: 399-400).

Diez años antes que se planteara esta discusión, Leonard Meyer había encontrado que ni el universalismo temprano ni el relativismo posterior habían resultado satisfactorios. En los inicios de la etnomusicología, decía, la música se consideraba un lenguaje universal. Las diferencias obvias entre las músicas de las diversas culturas se explicaban afirmando que eran más aparentes que reales. Bajo la profusión de estilos aparentemente distintos, se pensaba, yacían principios fundamentales absolutos que gobernaban el desarrollo de la música en todas partes. Sólo era necesario encontrar esas leyes subyacentes. Pero cuando esas leyes no se descubrieron, esta forma de monismo quedó desacreditada y se pasó de moda por completo. Entonces los vientos académicos comenzaron a soplar en dirección contraria, hacia un relativismo igualmente monista que buscaba estudiar cada cultura y cada música "en sus propios términos" y que miraba con sospecha cualquier forma de búsqueda de universales. Aunque los estudiosos de esta persuasión reunieron muchos datos (y quizá porque evitaron las preguntas transculturales) el relativismo no fue capaz de postular hipótesis fructíferas que proporcionaran nuevas comprensiones sobre la naturaleza humana y la de las culturas. Como consecuencia, expresaba Meyer, este segundo monismo comenzó a verse menos y menos satisfactorio (Meyer 1960: 49). Precisamente en los años 60, como hace notar Nettl en 1983, y siguiendo impulsos tal vez provenientes de la lingüística chomskyana o del estructuralismo de Lévi-Strauss, el universalismo resurge por algunos años, para luego declinar con el auge de la interpretación, la fenomenología y el posmodernismo.

Cuando la musicología evolucionista comienza a instalarse, los estudiosos vuelven a buscar y explorar universales. Simha Arom, quien conoce a fondo docenas de ambientes culturales y sus "propios términos", anota que la música producida por los humanos posee algunos interesantes criterios en común:

- El primero de esos criterios es *intencionalidad*. Una música determinada implica un acto de construcción intencional. Hay propósito e intencionalidad en ella, compartida por los creadores y los miembros de sus culturas, mediante los cuales ellos confirman su identidad común.

- La música también se establece en un marco de tiempo determinado, internamente articulado en términos de proporciones, en otras palabras, *ratios* temporales. Esto, junto a la existencia de música mensurada (música sujeta a un pulso temporal isócrono) constituye un casi-universal. Las músicas mensuradas a menudo están asociadas a actividades colectivas, contribuyendo a la vida social del grupo, y primero y antes que nada a la danza. Así como no hay ninguna sociedad sin música, tampoco hay ninguna sociedad sin danza. En África, la música no mensurada, música que no se puede danzar, no es considerada música en absoluto, sino que se la califica de "lamento" o como un dispositivo de señalización. Esta formalización del tiempo está soportada por la idea de periodicidad: gran parte de la música, desde la de las culturas arcaicas a la de las sociedades occidentales, toma ventaja de las periodicidades invariantes. El tiempo dentro de ellas es "cerrado". A menudo esas músicas recurren al principio de simetría. Las formas que alternan un solista y un coro o dos coros se basan en la distribución simétrica del material musical. Esta simetría y estos paralelismos parecen testimoniar la búsqueda de un equilibrio. ¿Serán universales?
- Luego, para la construcción de melodías, cada sociedad selecciona de un *continuum* de sonidos un conjunto de alturas contrastantes. Estas frecuencias forman un sistema, una escala musical. Esta escala es un análogo de lo que en un lenguaje es el sistema fonológico. Sirve como matriz para la organización de alturas, y determina un juego de relaciones constantes entre ellas. ¿Es la escala pentatónica, basada en el círculo de quintas y encontrada a través de todo el mundo, un universal? ¿Poseen las escalas musicales, en tanto modelos cognitivos, una fundamentación biológica?
- En la medida en que un evento musical requiera dos o más individuos, incluso en un simple canto ejecutado al unísono, demanda alguna forma de coordinación. A fortiori, en música a varias partes existe una interacción ordenada y simultánea entre los participantes, incluso una distribución de roles.
- Los seres humanos poseen la capacidad de clasificar sus cantos con respecto a función y contexto en categorías o repertorios,

lo cual proporciona un significado simbólico a toda producción acústica.

Arom sugiere que si una biomusicología es viable, debería combinar al menos dos de los criterios enumerados (Arom 2000: 27-28).

Los evolucionistas modernos han señalado varios universales más, aun cuando ahora se resignen a que no aparezcan en todas las culturas sino en un buen número de ellas. Bruno Nettl dice que con todo lo distintos que puedan ser los sistemas musicales, su variabilidad a través de las culturas es muchos órdenes de magnitud "más moderada que los límites de lo imaginable" (Nettl 1983: 43). Los universales son un punto de partida para comprender las razones de esa moderación; entre ellos se menciona que las octavas se perciben como equivalentes en casi todas las culturas, que virtualmente todas las escalas del mundo consisten en siete sonidos o menos por octava, que la mayoría de los patrones rítmicos del mundo se basan en patrones divisibles por dos y tres, y que la excitación emocional se expresa mediante sonidos estridentes, rápidos, acelerantes y de registro agudo (Wallin, Merker y Brown 2000: 14). Pero todavía hay más universales y éstos conciernen no ya a las premisas biológicas de la percepción, sino a los géneros culturales.

Desde el lado de los estudios evolutivos transculturales más cuidadosamente muestreados y con mayores respaldos de laboratorio y diseño investigativo, se ha demostrado por ejemplo que hay canciones de cuna en un número significativo de culturas, tal vez en la inmensa mayoría; que la canción de cuna es, incluso transculturalmente, perceptualmente distinta de otros géneros, de modo que oyentes adultos de otras culturas pueden distinguir las canciones de cuna de otras clases de canciones aunque ambas tengan *tempi* igualmente lentos (Trehub y Schellenberg 1995; Trehub y Trainor 1998; Trehub, Unyk y Trainor 1993). La simplicidad estructural y la repetitividad son factores diagnósticos importantes; la preponderancia de un perfil melódico en caída es otro; y aunque sílabas reduplicadas como *loo-loo*, *lo-lo*, *na-na*, *ne-ne* y *do-do* [o *rrr-rrr*] son comunes en canciones de cuna a través de las culturas, esas canciones se pueden reconocer como tales intra o interculturalmente aunque se oscurezcan esas pistas verbales (Brakeley 1950; Cass-Beggs y Cass-Beggs 1969; Brown 1980).

Otros autores han propuesto que las canciones infantiles (esto es, las formas hechas por los niños mismos, no las que los adultos componen

para ellos) poseen rasgos universales. La formulación más conocida de esta hipótesis fue elaborada por Constantin Brăiloiu [1893-1958], un estructuralista rumano anterior a Lévi-Strauss, quien no fue en absoluto un pensador afín al evolucionismo. Brăiloiu afirmaba que a través del mundo el ritmo de las expresiones vocales infantiles (tanto las cantadas como las recitadas) constituyen un sistema natural autónomo basado en grupos de ocho y ocho notas, y que las eventuales desviaciones (una cierta abundancia de tresillos, patrones ternarios, etcétera) podían explicarse como "contaminaciones" originadas en el entorno social (Brăiloiu 1984 [1954]: 207). Algunos estudiosos, como Margaret Kartomi o Cecilia Riddell, todavía sostienen estas ideas con mayor o menor variación, y en general la hipótesis está lejos de haberse descartado (Riddell 1990; Kartomi 1980; 1991; Minks 2002: 390-392).

Aunque se manifiestan bajo muy diferentes formas de expresión, individuales o colectivas, vocales o instrumentales, cercanas al lenguaje hablado o melogénicas, simples o complejas, pautadas o improvisadas, formulaicas o libres, serenas o desgarradoras, existen indicios de que los lamentos fúnebres cantados están tan difundidos en diversas culturas como para acercarse al carácter de otro casi-universal; los rasgos contrastivos que definen su "valor" en un sentido saussureano (es decir, las relaciones entre lo que es un lamento y lo que no lo es) muy probablemente sean homólogos en todas las sociedades en que los lamentos se practican (Rosenblatt, Walsh y Jackson 1976; Tiwary 1978; Lloyd 1980; Ajuwon 1981; Humphreys y King 1981; Palgi y Abramovitch 1984; Kaufman 1990; Metcalf y Huntington 1991).

Cuando sobreviene la globalización, se requieren aún más universales para explicar la unanimidad de los procesos de cambio, ya que las narrativas del conocimiento local y la lógica particularista de las identidades diferenciales sólo pueden dar cuenta, en el mejor de los casos, de una parte muy pequeña de la problemática de los géneros híbridos.

En esta tesitura, François-Bernard Mâche plantea que, después de un período de relativismo cultural excesivo, ahora sería útil considerar qué es lo que tienen en común todas las tradiciones, y comprender por qué han demostrado estar tan prontas a imitarse mutuamente y a ceder posiciones frente a una homogeneización a nivel planetario. La globalización demuestra además que las músicas son susceptibles de combinarse e hibridarse con facilidad, por distintas que sean, en un grado que para el lenguaje hablado es imposible, aunque existan algunas docenas de *pid-*

*gins*⁴. Los universales de Mâche en realidad no lo son tanto, ni lo serían "casi" como pretendía McAllester, ni llegarían siquiera al "gran número" requerido por Nettl, pero se tornan significativos por la distancia geográfica o biológica que los separa y lo improbable de su invención independiente.

- El primer universal probable es el de la polifonía pentatónica sobre un pedal. Se la encuentra en la música de los Nùng An de Vietnam, las canciones Gerewol de los Peuls Bororo de Níger, la música de los aborígenes Paiwan de Taiwan, canciones de Albania, los coros Sena de Nagaland, India, y en la música coral funeraria Dondi' de Sulawesi, Indonesia. Esto no puede explicarse por difusión, ya que no hay hechos que vinculen fácilmente Taiwan con Níger, o Albania y Sulawesi. Tiene que haber una propensión biológicamente determinada para que se manifieste recurrentemente algo tan improbable.
- Un segundo elemento de juicio es el ritmo *aksak*, que existe en casi todo el antiguo imperio de Alejandro Magno, desde los Balcanes al Pamir. Se trata de un conjunto de unidades de dos o tres tiempos que parece existir también en diversas especies animales como los pájaros *Tockus erythrorhynchus*, *Alectoris rufa*, *Turtur brehmeri*, *Sarothura lugens*, etc.⁵
- Un tercer elemento es la ocurrencia de un conjunto de alturas o tonos discretos, aunque *Ionisation* de Varèse y el *rap* carecen de este rasgo. Algunos pájaros como *Halcyon badius*, *Cossypha cyanocamptus*, *Erythropgia leucosticta* o *Trichastoma albipectus* descuellan en el uso de las escalas, las enfatizan, hacen aparecer la tónica al final de "estrofas" o utilizan intervalos tan amplios como los de Arnold Schönberg.

4. Esta última observación es mía, no de Mâche, aunque la idea está implícita entre sus líneas. Un *pidgin* es una nueva lengua que resulta del contacto entre dos o más lenguas, inicialmente con fines utilitarios (cf. Todd 1990). El número de *pidgins* registrados es bajo en relación con la cantidad de lenguas, lo que indicaría que la fusión lingüística es bastante más improbable que la musical.

5. El ritmo *aksak*, cuyo nombre significa "renguear" en turco, fue identificado por Constantin Brăiloiu. Bartók lo llamaba "ritmo búlgaro". Se caracteriza por combinaciones de tipo 2+3 o 3+2 y sus extensiones (3+3+2 o 2+3+3). Sólo existe en el área señalada por Mâche y en ninguna otra región del mundo, a excepción de piezas como *Take five* de Dave Brubeck; no es por cierto un universal humano, pero sí es una estructura irregular compleja que aparece también en el canto de las aves mencionadas.

- Humanos y animales también trasponen, lo cual implica memoria y abstracción de un patrón tratado como un todo (Mâche 2000: 475-478).

Ya en 1976 Dane Harwood había propuesto, desde la psicología cognitiva, un puñado de universales todavía más precisos y contundentes. Ellos son:

- Percepción de altura [*pitch*]. La moderna teoría auditiva sugiere que existen dos mecanismos superpuestos para la percepción de la altura musical en los humanos. Para vibraciones que van de los 100 a los 20.000 Herz, el lugar de la membrana basilar de máxima vibración parece ser un buen predictor de la altura que escuchamos. Para vibraciones en el rango de 20 a 1000 Herz, la frecuencia de vibración de la totalidad de la membrana parece ser que es lo que codifica la altura. El rango de superposición es precisamente el que corresponde a la percepción auditiva más precisa. Este mecanismo de percepción dual es un buen candidato para un universal de la percepción, y posee obvias consecuencias para la construcción de instrumentos musicales.
- Generalización de octava. Muchas investigaciones han demostrado que el intervalo que los humanos perciben como "octava" no es siempre aquel cuyas frecuencias fundamentales se encuentran en una relación 2:1 estricta. En frecuencias altas la relación es ligeramente mayor, en frecuencias bajas ligeramente menor. Este "estiramiento de la octava" es tenido en cuenta por los buenos afinadores y no se restringe a Occidente (Hood 1966).
- Alturas de escala discretas. Todos los sistemas musicales utilizan distinciones de alturas para generar melodías, y esas alturas son claras y discretas, incluso si el tamaño de los intervalos y el número de alturas por octava pueden variar en diferentes tradiciones musicales. Las escalas parecen ser entonces marcos cognitivos básicos que reducen la ambigüedad perceptual de los estímulos, en un proceso que los psicólogos han llamado "percepción categorial". La infinidad de percepciones posibles es concentrada en unas pocas categorías selectivas, que se mapean repetida y sistemáticamente sobre las distintas octavas.

- Fisión melódica. En la mayor parte de las tradiciones musicales las melodías se construyen en base a intervalos más bien pequeños, usualmente no mayores a 3 o 4 semitonos (Merriam 1964). Si hay una secuencia que involucra interpolaciones de dos rangos de altura más separados, se tiende a percibir dos o más líneas melódicas, en un fenómeno que se ha llamado tanto "fisión melódica" como "segregación de líneas auditivas".
- Contorno melódico. Parece ser que es el contorno de las melodías almacenado en la memoria y no el tamaño de los intervalos la información que utilizan los oyentes para reconocer una melodía y transformaciones tales como inversiones, retrogradaciones o retrogradaciones invertidas (Dowling 1972, Francès 1958). El mismo fenómeno ha sido corroborado en Java, en Birmania y en las baladas norteamericanas por diversos autores, y parece ser efectivamente un universal.

Al lado de éstos, Harwood propone otros universales posibles de carácter cultural, tales como los sistemas de expectativas, convenciones y experiencias en la performance, el carácter interpersonal de las manifestaciones musicales y el carácter "icónico" de la simbolización (Harwood 1976: 528-531).

El ejemplo más dramático de la fuerza de los universales me parece que está dado por el fenómeno de la expansión de la *world music* en los últimos veinte años y en particular por la fusión de géneros de las culturas más diversas. Es obvio que un extranjero percibirá la música para *koto* o *shakuhachi* en forma muy distinta de lo que lo hace un japonés. Es posible que si le agrada sea por razones que un japonés nativo conocedor de su herencia reputaría espurias. Pero un estudioso inquieto de Occidente seguramente apreciará mejor esa música que un joven *chimpira* o un *bosozoku* de Kyoto desinteresado en su tradición ancestral. Lo mismo es verdad en otras partes, y a propósito no sólo de la música sino de los valores que la acompañan. Ya en 1956 decía un aficionado africano: "¡Música tribal! ¡Historia tribal! ¡Jefes! ¡No nos importan los jefes, dadnos jazz y estrellas de cine! ¡Queremos a Duke Ellington, Satchmo y mujeres calientes, cualquier cosa que sea norteamericana! Dejad toda esa mierda de *kraals*, fábulas y *basutos* con mantas. ¡Olvidaos de todo eso!" (Clarke 1995: 18).

El mundo ha cambiado ahora, como consecuencia de lo que siempre fue. Después de lo que ha sucedido y ante lo que sigue sucediendo, es la negación de los universales de George List y de Clifford Geertz la postura que resulta más rotundamente "infundada o banal" y la que debería dar explicaciones. Quien más bellamente ha expresado la sutil y peculiar capacidad de comunicación intercultural de la música sigue siendo Mantle Hood [1918-2005]:

Una observación cercana de estudiantes occidentales y no occidentales y de muchas audiencias, todas las cuales han estado en contacto con un número de diferentes lenguajes musicales extranjeros, me ha convencido a mí y a muchos otros de que ... las personas de diferentes *backgrounds* étnicos son capaces de percibir una expresión musical determinada a diferentes niveles; que cierta clase de "significado musical" no parece depender de la pertenencia a la sociedad que lleva la tradición; y que los grados de "significado musical" pueden ser los mismos, parecidos o diferentes para miembros y no miembros de esa sociedad (Hood 1963: 288).

En su libro de 1983 Bruno Nettl había anotado universales o rasgos ampliamente distribuidos adicionales que vale la pena recuperar, ya que aún hoy él es un convencido de que hay universales tangibles y que es importante que la biomusicología los indague. Algunos son básicamente los mismos que luego volvió a enumerar y que veremos luego, aunque están caracterizados de otra forma. Entre los más sugestivos se encuentran éstos:

- Toda manifestación musical consiste en unidades menores que están razonablemente bien marcadas, y que pueden ser sustituidas por otras del mismo repertorio cultural para producir otros ejemplares. Se las puede denominar (como se ha hecho en Occidente) tonos, notas, motivos, acordes, frases, secuencias, y en algún sentido son análogos de fonemas y morfemas en el lenguaje. Una expresión musical siempre consiste en más de una unidad mínima.
- Todas las músicas poseen alguna estructura rítmica basada en la distinción entre longitudes de sonidos o acentos dinámicos.
- Todas las sociedades poseen redes de perpetuación de la tradición, niveles diferenciales de musicalidad y un repertorio de canciones para niños, y todas las sociedades ponen algún límite

a la creatividad, de modo que algunos sonidos serán música y otros estarán excluidos de la definición.

- Algunas otras características pueden no ser universales absolutos, pero están sumamente extendidos: escalas pentatónicas y tetratónicas basadas en intervalos desiguales, habitualmente segundas mayores y terceras menores; el canto en octavas; las estructuras estróficas; el uso de idiófonos; especialistas que conocen más y producen más y mejor música que otras personas (Nettl 1983: 36-43).

En su artículo de contribución a la primera gran compilación del evolucionismo musicológico, Nettl retoma y amplía conceptos ya vertidos en 1983 sobre el particular. En principio los universales que él recupera son:

- La música está asociada con la etnicidad. Cada grupo social posee una música, al menos, a la que considera como propia. Allí donde haya una identidad a subrayar, habrá una música diferencial.
- No todas las lenguas poseen un concepto traducible como música, pero como sugería Klaus Wachsmann, todas las culturas poseen algo que al menos a los europeos y euroamericanos nos suena como música. Algunos sostienen que la música electrónica, el *rap* o la música aborigen americana no son música, pero todas las sociedades poseen una forma de comunicación distinta del lenguaje ordinario, aunque las distintas cosas diferentes al lenguaje no sean la misma clase de cosas.
- Toda manifestación musical posee intervalos aproximados a una segunda mayor, o más bien algo entre 3 y 5 cuartos de tono. Seguramente no *todas* las piezas, pero sí las suficientes como para discutirlo mejor cuando haya tiempo.
- En cuanto a la naturaleza de la expresión musical, en todas las sociedades siempre se canta o ejecuta *algo*, una canción particular, una composición, lo que fuere, pero siempre una entidad con una unidad distintiva. Ni siquiera en danza pasa lo mismo; uno puede danzar, simplemente, sin que esté ejecutando la danza de una composición en particular.

- Todas las sociedades tienen música vocal. Virtualmente todas poseen instrumentos de alguna clase; unas pocas tribus tal vez no, aunque tienen de todos modos alguna forma de percusión.
- Todas las sociedades tienen al menos alguna música que se conforma a un metro o contiene un pulso.
- Casi universalmente la música se asocia con la danza; no toda la música es danzada, pero sí la inversa.
- En un número grande de culturas hay formas muy simples de música, por más que sea difícil medir la complejidad. Se pueden escuchar ejemplos entre los Vedda de Sri Lanka, en las canciones de Ishi, el "último indio salvaje" de la tribu Yahi, en ciertas islas del Pacífico como Mangareva, en tonadas infantiles en Europa y otras partes, en los cánticos rituales precristianos, en los cánticos navideños registrados por Béla Bartók. Por distintas que pueden ser entre sí, esas músicas tienen todas pocos intervalos, rango estrecho, y líneas o estrofas breves y repetidas.

Nettl (2000) admite que si uno se pone muy severo con las exigencias, cada universal puede ser cuestionado en algún respecto. También habría que preguntarse si los universales absolutos son estrictamente necesarios, o más bien si lo que ahora llamamos música llegó a ser de una sola manera y una sola vez. Muchas otras preguntas son posibles. Definitivamente, lo que no debe hacerse es bajar una vez más los brazos en la búsqueda y en la comprensión de los universales; más allá de la vigencia cíclica que disfrutaban los marcos que procuran establecerlos, está claro que los universales han venido a la etnomusicología para quedarse.

Evolucionismo – Situación y perspectivas

Del evolucionismo actual acabo de expedirme, de modo que no vale la pena insistir en sus valores evidentes: más que un marco individual, constituye un campo de encuentro transdisciplinario, en el que todos los días se demuestra la importancia de plantear dilemas sobre una base epistemológica materialista, con reglas del juego explícitas y razonables. Su premisa universalista, por añadidura, resulta ahora un punto de partida más sensato para comprender los efectos y flujos de la globalización que

cualquier epistemología particularista que aisle las sociedades en identidades incomunicables, cada cual con su propio repertorio de prácticas y con visiones del mundo que no tienen ningún significado en común.

Pero el problema es el otro evolucionismo, el puro, no el templado. Algunas de las ideas que lo conforman no tienen valor alguno. La secuencia jerárquica, por empezar, no es ya sostenible, así como tampoco vale gran cosa la idea de la unilinealidad, que se ha manifestado con más esquematismo en la musicología comparada que en antropología general. Las músicas no se tornan más complejas con el correr del tiempo: *Spem in alium* de Thomas Tallis, una obra a 40 voces compuesta en 1572, es más compleja en su textura polifónica que cualquier otra composición vocal que se haya escrito después. La trama contrapuntística del clasicismo ha sido más simple que la del barroco que lo precedió. Categóricamente podemos decir desde hace ya mucho tiempo que no hay evidencia que soporte la idea de que la música pase o haya pasado a través de una serie de etapas predeterminadas y predecibles, o que tienda a hacerse más abigarrada cada vez, ni siquiera en líneas generales. No es preciso que los etnomusicólogos interpretativos pretendan haberlo demostrado, pues hasta Curt Sachs sabía eso:

Podemos comparar instrumentos dentro de un grupo homogéneo, por ejemplo flautas de Pan o tambores de hendidura; pero ¿podemos decidir si una flauta es más simple que un bastón de ritmo o un tambor de hendidura? Incapaces de decidir la cronología sobre la base de una tecnología [*workmanship*] más complicada o más simple, se puede intentar ordenar los pueblos y las tribus de acuerdo con su menor o mayor grado de civilización y verificar sus instrumentos. Esto es también escasamente realizable; un antropólogo concienzudo se abstendría de establecer ese orden. Hay, digamos, tres pueblos: uno de ellos pobre en cultura material, pero artísticamente dotado y socialmente bien organizado; el segundo, rico en cultura material, pero pobre en imaginación artística y refinamiento social; el tercero, bien organizado, pero inhábil en tecnología. ¿Cuál es el más primitivo? (Sachs 1940: 60-61).

Tampoco habría que exagerar en sentido contrario, como Marvin Harris alega que han hecho los particularistas, sobreestimando la cantidad de desorden observable en la historia (Harris 1978: 154-155). La pregunta por la trayectoria general de la evolución de la música sigue siendo pertinente, ya que la idea de que cualquier estado puede suceder a cualquier otro no es respaldada por los hechos conocidos. Incluso categorías como la deriva genética y la selección natural han sido reivindicadas co-

mo orientadoras para comprender las estructuras del cambio y la fusión. No se conoce ningún género que no haya derivado de otros géneros anteriores mediante transformaciones musicales o algorítmicas bien conocidas por los especialistas y probablemente limitadas en número, incluso transculturalmente (Rahn 1983). Que todas las músicas sean potencialmente fusionables (y que casi todas lo hayan sido en los hechos) testimonia además la verdad del principio de la unidad del género humano más allá de lo biológico, que es acaso la idea evolucionista fundamental.

Habría que destacar también que no sólo el evolucionismo canónico creía en un progreso lineal, en el carácter estático de las "supervivencias", en capacidades diferenciales de las razas o en la posibilidad de ordenar jerárquicamente las culturas. Franz Boas, quien pasa por ser el más ferviente anti-evolucionista de la historia, admitía en un escrito tardío que los estilos artísticos y otras manifestaciones culturales, "en la medida que persistan, procederán ...hacia una intensidad o complejidad creciente" (Boas 1930: 110); y también reconocía la utilidad de la idea de "variación y retención selectiva" como modelo de la historia humana (Lewis 2001: 393). Un boasiano tan humanista como Alfred Kroeber sostenía en su Profesión 17 de 1915 que "[l]a causalidad de la historia es teleológica", que las culturas crecen por acumulación, de una manera lineal y en la dirección de una masividad y una intensidad civilizatoria "superior"; consideraba que ciertas artes aborígenes eran "conspicuamente rudimentarias", otras eran "estéticamente insignificantes", y usaba con desparpajo la elocución "primitivo", que recién hacia 1960 comenzó a ser mal vista en la antropología profesional (cf. Kroeber 1915). Todavía en 1939 Kroeber manejaba índices de "masividad" que medían la riqueza cultural de los pueblos, asignando a la "civilización" Yurok un puntaje de 3+ en una escala de 1 a 7, algo más "avanzados" que los Navajo (3), aunque más "retardados" que los Cherokee (4-) (Kroeber 1939: tabla 18). Boas mismo alegaba que "sería erróneo suponer que no hay diferencias entre el equipamiento mental de la raza negra y otras razas" y que "parecería meramente posible que la raza [negra] no produzca quizá tantos hombres de genio extraordinario como otras razas" (Boas 1964 [1911]: 268, 267)⁶. Y

6. Después de las concienzudas exploraciones de George Stocking, la historia de las ideas antropológicas se piensa de manera más matizada y compleja. La historiografía contemporánea ha documentado, por ejemplo, que Boas ha sido anti-evolucionista en muchos respectos, pero que también fue siempre un ferviente admirador de Darwin y sus ideas, a las que estimaba relevantes incluso en el ámbito de la cultura. Su conferencia "The relation of

el progresista Marvin Harris se preguntaba todavía en 1968 si existían en la actualidad culturas supervivientes de la edad de piedra, y se respondía a sí mismo: "La respuesta, tan innegable hoy como lo era en 1860, es que sí" (Harris 1978: 133), una conclusión que hoy se expresaría al menos con más cautela.

Pero incluso los modelos evolucionistas más burdos no se han formulado en vano. Los esquemas evolutivos "crudos" han estimulado el ordenamiento de las categorías y la tipificación del material musical; también pusieron de manifiesto (aunque fuese actuando como lo que en estadística se llama la hipótesis nula) la inadecuación de los criterios descriptivos imperantes. En lo positivo, la ideas evolucionistas permitieron comprobar que las estructuras de los procesos de cambio y transiciones de fase son las mismas para cualquier clase de fenómeno y que hay unas pocas "clases de universalidad" (como se comprobará en el segundo volumen de este libro), lo cual dista de ser un logro fútil. Y hay algo que es seguro: los conatos fallidos del evolucionismo han hecho tanto por el avance de la disciplina como las deconstrucciones de sus modelos teóricos. Si el evolucionismo ingenuo es hoy inadmisibles, lo es por el conocimiento más refinado que su puesta a prueba exigió establecer.

Como se ha visto, en el evolucionismo han habido múltiples líneas de estrategia, entre las cuales es posible advertir que existe un conjunto de hipótesis que todavía se sostienen, como las que invitan a distinguir entre aquellas manifestaciones que son universales y las que dependen de culturas cambiantes (Rahn 1983; Nattiez 2004), o las que se refieren a la naturaleza misma del cambio; habría que distinguir claramente, además, la diferencia entre ellas y algunas formulaciones del "evolucionismo clásico" en antropología que ya no son admisibles, incluyendo aquellos argumentos que, como bien lo expone Stocking,

...han sido pre- o incluso anti-darwinianos, como el "método comparativo", las teorías tradicionales del desarrollo social humano, las tipologías raciales poligenistas y el método de razonamiento por opuestos o la eliminación de características del hombre civilizado para arribar al presunto punto de partida del desarrollo cultural (Stocking 1987: 325).

"Darwin to Anthropology" finaliza diciendo: "Espero haber podido presentarles, aunque fuera imperfectamente, las corrientes de pensamiento debidas al inmortel Darwin que han ayudado a hacer que la antropología sea lo que es en la actualidad" (Boas s/f [1909?]; Lewis 2001: 387).

Aunque hay algo de esas ideas en ciertas formulaciones evolucionistas, ninguna de ellas es constitutiva de la teoría. Dejemos que sea también Stocking quien concluya acerca del evolucionismo:

[A]lgunas de las preguntas planteadas por el darwinismo no están de ninguna manera cerradas el día de hoy; si bien tenemos muchas buenas razones para rechazar el supuesto evolucionista clásico que las actuales diferencias culturales entre grupos humanos "raciales" pueden proporcionar una base sistemática para reconstruir el desarrollo humano "primitivo", debemos de todos modos apreciar cómo, en ausencia de incluso una pequeña porción de los datos arqueológicos y paleontológicos humanos ahora disponibles, pensadores antropológicos serios puedan pensar que tienen una estrategia viable. De la misma manera, mientras que parece improbable que todos los antropólogos lleguen prontamente a un acuerdo respecto de que las cuestiones significativas del discurso cultural se puedan resolver ya sea en un marco "positivista" o uno "hermenéutico", parece igualmente improbable que el objetivo evolucionista clásico de una "ciencia de la cultura" determinista sea abandonado o ...que el evolucionismo clásico se reduzca pronto a algo que sólo tiene *meramente* significación histórica (Stocking 1987: 328-329).

En las discusiones resueltas o en curso con el evolucionismo se ha generado un cúmulo de conocimientos acerca de la diversidad y los alcances de ésta que en general se da por sentado, pero que en modo alguno es un mal punto de partida. Comparado con mucho de lo que vino después, como habrá de verse, aun el evolucionismo primitivo resulta bastante menos perverso de lo que sus adversarios han echado a circular.

3. LA ESCUELA HISTÓRICO CULTURAL

La escuela histórico cultural derivada de Leo Frobenius, Wilhelm Schmidt y Fritz Graebner ejerció una fuerte influencia en la etnomusicología, aunque más no sea por la importancia de los teóricos que la adoptaron: en Austria y Alemania Erich von Hornbostel, Curt Sachs, Walter Graf, Werner Dankert, Albrecht Schneider, en Suiza y Francia Georges Montandon, en la versión americana de las "áreas culturales" George Herzog, A. M. Jones, Helen Roberts y hasta Bruno Nettl, en Argentina Carlos Vega y en China, muy tempranamente, Wang Guangqi [1892-1936].

Sin pretender resumir los lineamientos teóricos de la escuela ni su trayectoria histórica, digamos que la doctrina, impulsada (aunque no creada originariamente) por autores ligados al ámbito religioso y a la práctica de la etnología de gabinete, estableció un conjunto de esquemas que ordenaban el saber etnográfico en una sucesión de "ciclos". Cada uno de estos ciclos se originaba en algún lugar y luego se difundía a otros, incluso globalmente. De allí que esta escuela, renuente a admitir fenómenos de invención independiente, se denomine a veces "difusionista". Fritz Graebner estableció los dos criterios fundamentales que deben aplicarse para postular un vínculo de difusión entre dos objetos o instituciones en diferentes geografías: el criterio de forma o de complejidad (cuan complejos e improbables son) y el de cantidad (cual es el número de semejanzas) (cf. Herskovits 1973 [1948]: 552-553; Graebner 1940: 145, 160).

Imbelloni		Graebner	Montandon	Ankermann	Foy
Cultura Primordial	Forma Cultural Primordial (Desconocida)				
Protoculturas	Ia Ciclo Pigmioide	Ciclo Tasmano	Africano primitivo	Ciclo Primitivo	Ciclo Primitivo
	Ib Ciclo Tasmanoide				
	II Ciclo del Bumerang	Ciclo del Bumerang	Nigrítico	Ciclo nigrítico	Ciclo del Bumerang
Culturas Primarias (Constitutivas)	IIIa Ciclo de Cazadores Superiores		Proto-kamítico		
	IIIb Ciclo de Pastores	Ciclo Papua Occidental	Kamítico-semítico	Ciclo Africano oriental	Ciclo Totemista
	IIIc Ciclo Artico Adulto	Ciclo Papua Oriental		Ciclo Africano occidental	Ciclo de las 2 clases
	IV Ciclo de Agricultores de Azada	Ciclo Melanesio			
Culturas Compuestas	V Ciclo del Arco		Neo-semítico	Ciclo Sudanes	Ciclo del Arco
	VIa Ciclo Señorial Drávida				
	VIb Ciclo Indonecio-Polinesio	Ciclo Polinesio			Ciclo Polinesio-Sudanes
	VIc Ciclo Sudanes				
Culturas Complejas (Protohistóricas) [Ciclo de los Grandes Estados]	VIIa. Sector Mediterráneo		Ciclo Sinoide		
	VIIb Sector Sinoide		Ciclo Indoide		
	VIIc Sector Indoide		Islámico		
	VIIId Sector México Andino		Ciclo Paleo-Mediterráneo		
			Ciclo México-Andino		

Aunque algunos estudiosos partidarios de la teoría de los ciclos culturales llegaron a extremos indeseados de afirmaciones sin sustento empírico y razonamientos explicativos conjeturales, los mejores entre ellos realizaron un poderoso esfuerzo de sistematización de los elementos de juicio conocidos en su época (entre fines del siglo XIX y, digamos, la década de 1930), construyeron los modelos taxonómicos aún vigentes en organología y hasta propusieron hipótesis de trabajo que aún resultan fructíferas. Incluso algunos críticos ideológicamente muy lejanos a la escuela histórico-cultural, como Melville Herskovits, destacan los criterios estipulados cuidadosamente, la insistencia sobre la cautela en el uso de los materiales de origen, la prolijidad puesta de manifiesto en las definiciones, la riqueza de su documentación, los números aluvionales de ejemplos, la capacidad para pasar de la concepción general al nivel de detalle, la erudición pasmosa (Herskovits 1973: 555). A la larga, el impacto de la escuela en etnomusicología fue mayor que en su disciplina de origen (A. Schneider 1976). De esa escuela dice Bruno Nettl:

...su trabajo fue criticado por su adopción de una idea de evolución cultural unilineal y su concepción nomotética de la historia cultural. Algunos de sus miembros fueron eventualmente acusados por su sesgo religioso y luego por sustentar excesos racistas y políticos. Después de la Segunda Guerra Mundial fue mayormente abandonada en antropología. En etnomusicología jugó un papel más duradero y se convirtió en la base de teorías históricas específicas, pero fue ampliamente criticada ...por quienes tenían algún interés antropológico e ignorada por gran parte de los estudiosos restantes debido a su fantasía sin control (Nettl 1983: 229).

Todo el mundo, sin embargo, incluso los críticos más impiadosos, han elogiado la amplitud del conocimiento y el carácter sugerente de sus afirmaciones, al menos como hipótesis a verificar. Ello no obsta para que en este punto recordemos que, en el plano político, numerosos teóricos del movimiento suscribieron posturas aberrantes. Como dice Thomas Hauschild, "Frobenius encontraba placer en servir al Imperio y en proclamar visiones racistas; ... Thurnwald publicó una especie de guía de instalación y del usuario del Apartheid sudafricano; ... [y] el Padre Wilhelm Schmidt agitó a favor del antisemitismo antes, durante y después de la guerra cada vez que tuvo oportunidad de hacerlo" (Hauschild 1995: 36-37). Más cerca nuestro, Oswald Menghin fue ministro de cultura austríaco durante el *Anschluss*, autor de novelas y artículos definidamente anti-

semitas, codificador de las teorías raciales del régimen y miembro del partido nazi (Fontan 2005).

Los ciclos culturales y su música

La escuela Histórico-Cultural austríaca y alemana (en adelante EHC) se destaca por haber ordenado las formas culturales en círculos o ciclos que combinan distintas manifestaciones de rasgos que van desde la ergología y la arquitectura hasta la organización social y las artes. Cada ciclo aparece en diferentes regiones del mundo. La idea dominante es que dichos complejos culturales se difundieron a partir de determinados centros de influencia.

Aunque la obra de José Imbelloni es más bien tardía y derivativa, la tomaremos como punto de inicio para la caracterización de esos ciclos culturales. En esta sección se enumerarán los ciclos conforme a la denominación propuesta por este autor, dedicándose un párrafo a la caracterización geográfica y cultural de cada ciclo y otro a la descripción de sus características musicales. Ambos detalles se establecerán inicialmente sin comentarios, aunque algunas asignaciones claman por su crítica.

Ia. Ciclo Pigmoide

Comprende los grupos pigmeos de África ecuatorial, los habitantes de las islas Andaman, los Semang y Senoi de la península de Malaca, los Aeta y los negritos de Filipinas, los pigmeos de Nueva Guinea, los Vedda de Sri Lanka, Kubo de Sumatra, Toala de Célebes. Probablemente también han pertenecido del Bosquimanos del sur de África, aunque están muy influidos por el patrimonio cultural del ciclo siguiente.

En materia de arte musical, "se desconoce toda creación o aplicación artística. Los instrumentos musicales faltan por completo" (Imbelloni 1953: 91).

Ib. Ciclo Tasmanoide

Comprende a la población (hoy extinguida) de Tasmania, los Kurnai y Chepara de Australia, los bosquimanos de África, los fueguinos Ya-

mana y las tribus de los botocudos y otras de Brasil oriental montañoso, "racialmente afines a los fueguinos".

No tienen ningún desarrollo de las artes plásticas ni instrumentos musicales.

II. Ciclo del bumerang

Esta protocultura puede considerarse como la civilización característica de los australianos menos recientes. Se conserva bien en el sureste de Australia (tribu de los Kuin), en el suroeste y en el borde norte (excluidas las dos penínsulas extremas). En Oceanía reaparece en los grupos de las Nuevas Hébridas, Nueva Caledonia, Salomón y Fiji, Nueva Zelanda y Hawái. En África, aunque encubierta por capas más recientes, se la reconoce en el sureste, en Sudán central y en la región del Nilo. En América, entre los algonquinos y en California; en América del Sur en Amazonia, Brasil oriental, Chaco y Argentina austral.

"En este ciclo aparece la placa zumbadora, lámina de madera suspendida de un hilo, que se hace rodar rápidamente en el aire y produce un sonido vibrante. Está en conexión con asuntos ceremoniales y mágicos. También se emplea un par de bastones para golpearlos rítmicamente. Montandon, que ha estudiado muy particularmente la difusión de los instrumentos y prácticas musicales en sentido culturalógico, anota en este ciclo la aparición de las danzas rituales" (Imbelloni 1953: 97).

IIIa. Ciclo de la Gran Caza

Su área comprende en Australia a los Aranda que ocupan el centro, y los territorios del sur, norte y oeste, superpuestos a la zona de supervivencia del ciclo del bumerang. Domina en Arnhem y en la costa sur de Nueva Guinea; también en la costa norte de Nueva Guinea y en las islas del Almirantazgo, Santa Cruz, Salomón (sureste del archipiélago), Nueva Caledonia, Rotuma y Fiji. En Indonesia aparece en las Molucas y entre los Batak de Sumatra. En India ocupa el territorio Drávida en el sur y este. En África predomina en el oriente, pero asociada a la cultura de pastores de la que resulta difícil distinguirla. En América del Sur se encuentra en varias tribus aisladas de cazadores; en Amazonia está diseminada en el territorio de los agricultores Arauc-Tupi-Caribe; la zona occiden-

tal forma una de las capas más profundas sobre las que se asienta la cultura andina. En América del Norte, aunque mezclada con el ciclo de la azada, se muestra entre los antiguos Pieleros Rojos.

En música, "además de los bastones de choque, también la trompeta primitiva de concha y la flauta de bambú, de grandes dimensiones y con embocadura apical" (Imbelloni 1953: 100).

IIIb. Ciclo de los Pastores

Abarca norte y centro de Asia y norte Europeo, en íntimo contacto con los habitantes hiperbóreos del círculo siguiente, Asia y África mediterránea y África Oriental. Comprende a los pueblos uralo-altaicos y turco-tártaros, los semito-hamíticos y todos los indoeuropeos, presentándose como un complejo cultural integrante de las civilizaciones protohistóricas e históricas de los ciclos Mediterráneo e Indoide y del ciclo Islámico, ya del todo histórico.

En arte hay escaso o ningún desarrollo de las artes plásticas. A la pobreza de las artes figurativas hace contraste un gran desarrollo del arte musical. Aparecen varios instrumentos cordófonos, con fases elementales de la cítara y el arpa, que las civilizaciones protohistóricas mediterráneas desarrollarán tan profusamente. De los instrumentos aerófonos aparece la gaita.

IIIc. Ciclo Ártico

Comprende las poblaciones árticas y subárticas, cuya delimitación es muy clara en América, menos en Asia y Europa. En América comprende los Esquimales (paleoesquimales en el sector oriental y neoesquimales en el sector de Behring) y los aleutianos, extendiéndose a los Athabasca y Algonkin. Mediante el predominio de elementos aislados ha hecho sentir su influencia hasta en las más lejanas regiones australes de América. En Europa pertenecen a este ciclo los lapones. En Asia los samoyedos, ugro-finéses (ostyak y vogul), paleosiberianos del Yenisei, turanios (yakut), mongoles (tungusos del norte) y paleosiberianos norte-occidentales (chukchi, koryak, kamchadales y Yukagir).

En música aparecen varios silbatos y flautas. Característico es el tambor empleado en el rito de los shamanes. Otros instrumentos, especialmente en Asia, han sido visiblemente introducidos del área pastoril.

En Groenlandia la música vocal alcanza un desarrollo notable (Imbelloni 1953: 106).

IV. Ciclo de la Azada

También llamado ciclo Papúa Oriental, Africano Occidental, de las Dos Clases o Matriarcal Exógamo. Esta cultura se encuentra en estado de pureza solamente en el océano Pacífico y en determinados lugares de Indonesia y la India. En los mares del sur cubre las islas de Nueva Pomerania, las Nuevas Hébridas septentrionales, las islas de Bank y el estado oriental australiano de Victoria. En Indonesia aparece en Sumatra entre los malayos Menang-Kaban y en la India entre los Maravan y Muka-Dora; acaso también entre los Garo, Lahung y Khasi del Assam. En África se encuentra mezclado con el patrimonio del ciclo del Arco (V), también matriarcal, y se extiende al Congo y a la Alta Guinea. Se extiende combinada con el ciclo de los cazadores superiores en Micronesia Oriental, Nueva Irlanda, grupo Salomón (con excepción del sudeste) y parte de Nueva Guinea oriental. En Australia, en Nueva Gales del Sur, sureste de Queensland y norte de la Australia del Sur, Australia del sur-suroeste; en India acaso las tribus Komati, Bili-Magga, Halepaik, Santal y Khond; en Indochina los Manipuri, Dimasa y Hojai. En América aparece por momentos en la faja marina del Pacífico entre California y el noroeste canadiense; luego en la región de los Pueblo y en la porción continental contigua a Florida; en la zona andina forma una de las capas antiguas que sirven de pedestal al ciclo protohistórico.

En música aparecen por primera vez instrumentos capaces de desarrollar una melodía: la flauta de Pan, el arco musical y la primera cítara (no en Australia). Los tambores de madera de tronco excavado y con hendidura han sido adjudicados a este ciclo, aunque no con certeza.

V. Ciclo del Arco

Fue llamado ciclo Melanesio por Graebner porque se extiende sobre todo a Nueva Guinea (que cubre casi totalmente, a excepción del sector oriental), las islas septentrionales y centrales del archipiélago Salomón y, algo menos puro, los grupos del Almirantazgo, Santa Cruz, Nueva Irlanda y Fiji; en Nueva Caledonia y Nuevas Hébridas presenta formas más primitivas. En Indonesia aparece en muchos sitios, pero más caracterizado en el interior de Borneo y Sumatra y en la islas del sureste. Reapa-

rece en Indochina e India. En África, mezclada con el ciclo IV, domina en la región del Congo, y de allí parten dos ramas, una hacia Sudán occidental, otra hacia Oriente, hasta el océano Índico. En América cubre la porción septentrional de América del Sur (en particular la cuenca del Orinoco y norte de Amazonia) y de allí se extiende a través del arco de las pequeñas y grandes Antillas y por la Florida sobre el sudeste de América del Norte.

En música el tambor largo o en forma de reloj de arena, con una piel extendida sobre un lado es el principal membranófono ceremonial de este ciclo. Otros instrumentos comunes son varias formas de xilófonos. Hay también cordófonos, desarrollándose el arco musical con resonador lúneo.

VI. Ciclo Señorial

Es el mismo que ha sido definido como Austronesoide por Montandon, Patriarcal Libre por Schmidt-Koppers, *Herrenkultur* por Menghin. Comprende territorios insulares de Oceanía, costeros de Asia meridional y el Sudán meridional. Estos tres sectores han sido llamados el círculo Indonesio-Polinesio, el círculo Drávida y el círculo Sudanés (Imbelloni 1953: 116). A su vez, el círculo Polinesio tuvo relaciones con el continente americano, y su cultura se encuentra representada en la costa Pacífica de Norte América (particularmente en el noroeste) y en la costa Pacífica de América del Sur.

En música hay gran desarrollo de la danza. Como instrumentos, la cultura Polinesia posee muchos aerófonos, la Indonesia varios xilófonos y metalófonos, además de los cordófonos.

VII. Ciclo de los Grandes Estados

Montandon denomina "ciclos" a sus diferentes facies, distinguiendo (1) el ciclo Sinoide, compuesto por China, Japón, Korea e Indochina, (2) el ciclo Indoide, (3) el ciclo Islámico (Turquestán, Irán, parte de la India, Asia Menor, Arabia y norte de África, zona Sahariana etc. a partir de la expansión del Islam, (4) el ciclo Paleo-Mediterráneo (Mesopotamia, Irán, Armenia, Asia Menor, Siria, Palestina, territorios Egeos y del Imperio Romano, y (5) ciclo México-Andino (México, América Central, América del Sur andina).

La antropogeografía de Ratzel y Frobenius

La EHC reconoce haberse inspirado en las ideas de Friedrich Ratzel [1844-1904], el fundador de la antropogeografía, y en las de su discípulo Leo Frobenius [1873-1938]. La postura de aquél es inherentemente anti-evolucionista. Ratzel había cuestionado a Adolf Bastian por que éste concedía, a su entender, demasiada importancia al principio (evolucionista por excelencia) de la unidad psíquica de la especie humana y a la posibilidad de la invención independiente. Ratzel sostenía que era "mucho más correcto atribuir al intelecto de las razas 'naturales' la mayor esterilidad en todo lo que no afecta a los objetos más inmediatos de la vida" (Ratzel 1896: 79). Aunque creía firmemente en la evolución biológica, también se oponía a Ernst Haeckel y a Herbert Spencer y su "cruda hipótesis de la supervivencia del más apto" (según Steinmetzler 1956: 87).

Partiendo de una observación de Ratzel en torno a similitudes existentes entre los arcos africanos y melanesios en cuanto al corte de su sección, el material y la forma de amarre de las cuerdas y el emplumado de las flechas, Frobenius llevó la idea un poco más lejos y la relacionó con los tambores en ambas regiones. Inicialmente, notó coincidencias en el método de fabricación de los tambores (vaciado de un sector de tronco, cubierta de uno o los dos extremos con cuero, etc.) entre los malayo-negro de África y Polinesia (1898: 640-41). Utilizando esos paralelismos como uno de los criterios de semejanza, Frobenius identificó cuatro ciclos culturales para África, que aquí se indican con sus instrumentos característicos:

- I. Negrítico. Palo de ritmo.
- II. Malayo-Negrítico. Laúd de bambú, tangola y tambor, timbal de madera, marimba.
- III. Indo-Negrítico. Violín, guitarra, tambor de cerámica, timbal de hierro, tamborín.
- IV. Semito-Negrítico. Gubo, gora, cuero como tambor, tambor de mortero, tambor de vasija.

Estas ideas de Frobenius sirvieron de base a los estudios etnomusicológicos que establecieron una y otra vez paralelismos entre África y Polinesia y afinaron la definición de ciclos culturales. Algunos de los primeros estudios de la EHC se hicieron en base a la distribución de instru-

mentos musicales (p.ej. Ankermann 1901; Wieschoff 1933), y un autor contemporáneo tan riguroso como Albrecht Schneider estima que la ayuda de la musicología comparada berlinesa fue esencial para la consolidación de la escuela en su manifestación antropológica (A. Schneider 1976: 66; Danckert 1937).

A partir de los estudios de Ratzel y Frobenius la EHC estuvo lejos de desarrollarse monolíticamente. La elaboración del método partió del extenso complejo de problemas histórico-culturales que constituyen las conexiones entre África y Oceanía, el cual fuera inaugurado por Ratzel, abordado por Frobenius y sistematizado por Ankermann y Graebner en 1904 (Graebner 1940: 154). Pero el mismo Graebner, precisamente, cuestionó a Frobenius algunas de sus observaciones ergológicas, como las que derivaban el arco de caza del arco musical (p. 124, 150; Frobenius 1898).

La literatura histórica ha transmitido de Frobenius y de otros teóricos de la EHC una impresión fríamente sistematizadora, mecánica y de escritorio. Esto puede ser aplicable a sus primeras obras, publicadas a fines del siglo XIX; las de la década de 1920, empero, trasuntan un punto de vista muy diferente: una concepción vitalista, plagada de metáforas orgánicas. Se trata de un organicismo explícito que se formula como contrapartida a una visión mecanicista, concebida ésta como la búsqueda deshumanizante de leyes de causa y efecto, y cuyo ejemplar más representativo es, como puede imaginarse, el evolucionismo. Más aún, Frobenius se define a sí mismo como un pensador intuitivo en estas palabras:

El investigador intuitivo ...trata de convivir con toda la riqueza irregular de las palpitantes emociones psíquicas; distingue lo significativo de loificante, el sentido de un movimiento expresivo de sus medios. Se sumerge en la lógica interna de todo proceso de formación, crecimiento y maduración, que no puede ser abarcada por experimentos ni sistemas, y encuentra, en lugar de leyes rígidas, tipos vivientes del ser y del devenir, y en lugar de fórmulas, acontecimientos simbólicos (Frobenius 1934: 20).

La segunda modalidad de Frobenius, por añadidura, reivindica el carácter fundamental del trabajo de campo por oposición a la etnología de museo y destaca la experiencia práctica por encima de la erudición (p. 19). La cultura se define no tanto en función de ergología de colecciones, sino en función de "lo anímico", y se rebautiza como *paideuma* (p. 27, 32), la cual, imprevisiblemente, forma y determina las razas. Estos textos están cargados de diálogos con informantes, mitos, cantos y poemas, en-

tretejidos con extrañas elaboraciones filosóficas y juicios de valor, que algunas veces deploran la cortedad de miras de los africanos y orientales (p. 147, 148) y otras celebran su espontaneidad (p. 262).

Años más tarde se publicaría *African Genesis*, una compilación de narraciones africanas recopiladas por Frobenius que se convirtió en un libro inspirador del movimiento de la *négritude* de Aimé Césaire y Léopold Senghor, por razones que otros activistas negros, como Wole Soyinka, Yambo Ouologuem o el egipcio Magdi Youssef estimaron más tarde equivocadas, paternalistas y estereotipadas (cf. Frobenius y Douglas 1983). Frobenius, por último, se sentía actor protagónico de un "cambio radical que invadió todo el orbe y que se apoderó de manera tan grandiosa del pueblo alemán ante todos los demás" (Frobenius 1934: 7), y daba la razón a los que contemplaban su pensamiento como "uno de los síntomas del restablecimiento de la consciencia alemana" (p. 8), estimando que no estaban dadas las condiciones para la aparición de un Führer (pp. 203-204). El futuro, como sabemos hoy, habría de ser bastante más tempestuoso de lo que ese augurio patrioter del "pensador intuitivo" hacía presumir.

Ciclos culturales y Musicología comparada: Werner Danckert

Uno de los ensayos que mejor compendia una versión amplia y representativa de la relación entre la doctrina de la EHC y la dimensión musicológica es "Musikwissenschaft und Kulturkreislehre" de Danckert (1937). Como etnomusicólogo, Werner Danckert [1900-1970] fue uno de los más grandes especialistas en el estudio de la música popular europea, y su *Das europäische Volkslied* (1970 [1939]) sigue siendo texto de referencia en esa temática, periódicamente reeditado junto con los de Walter Wiora. Más allá de su adscripción casi oficialista a la doctrina de los ciclos culturales en su manifestación más pura, también descolló en el análisis de fenómenos simbólico-musicales en sus años tardíos, cuando el movimiento teórico de la EHC había perdido gran parte de su credibilidad (Danckert 1956, 1958, 1962). Pese a haber permanecido en Alemania durante toda la Segunda Guerra (y a diferencia de lo que fue el caso de Fritz Bose, quien alegaba su ascendencia aria y su filiación al partido en las solicitudes de postulación institucional) Danckert no sucumbió a la tentación de las teorías racialistas.

Desde el punto de vista musicológico, Danckert aportó algunas técnicas analíticas que se demostraron útiles para el estudio de los rasgos personales en los estilos melódicos de grandes maestros de la tradición clásica. En la década de 1930 publicó *Personal Typen des Melodiestils* (1931), inmediatamente perfeccionado y ampliado en *Ursymbole melodischer Gestaltung* (1932). Ambos textos concilian métodos vagamente reminiscentes de los de Schenker, y prefiguran (con terminología por momentos gestáltica) algunas categorías que los lingüistas de la línea de Chomsky llamarían "estructuras profundas" y "estructuras de superficie" (Bent 1980: 358).

En etnomusicología, leído hoy en día, y a despecho de la organización de los materiales sonoros en los ciclos de rigor, Danckert suena bastante moderno en su inclinación hacia los aspectos que él llama "cualitativos" (en contraste con los abordajes cuantitativos que él estima propio de los anglosajones), en la relativa sensatez de sus observaciones metodológicas, en su interés por los factores estilísticos (antes que por la organología de museo), por el manejo del cuerpo, el trabajo de campo intensivo y la "música viva", cuya experiencia permite desligarse de las ataduras de las transcripciones muertas en el papel. Su sistematización, asimismo, adopta una actitud provisional, aunque optimista:

Si en principio observamos el campo de investigación a vuelo de pájaro, se podrá notar que aunque de ningún modo hay coincidencia absoluta entre las líneas de los contornos musicales y las categorías de la investigación histórico-cultural, igualmente aparecen muchas concordancias, lo cual parece justificar la esperanza de que se podrían eliminar las discordancias y rellenar los vacíos, ya sea mediante la recolección de material nuevo, o por un refinamiento metodológico (Danckert 1937: 4).

Al igual que a muchos antropólogos de la música años más tarde, a Danckert le interesaban las correlaciones entre los aspectos musicales y otras dimensiones culturales, como la ergología, la economía y el ámbito social, aunque nada de eso se desarrolla en su artículo clásico, en las que dichas correlaciones se dan por sentadas. El esquema sistemático de Danckert, que aquí presento ordenado cronológicamente (aunque él mismo lo expone en una progresión "estratigráfica" desde lo más reciente hacia lo más temprano), se basa más en factores estilísticos y melódicos que en organología. El esquema discurre como sigue:

1. Culturas Antiguas. Incluye la cultura pigmea y pigmoide, la cultura ártica y diversas culturas americanas como los Yamana,

Selknam, Tehuelche, grupo Gé y Bororo, Uitoto, Tule de Panamá, Navajo, tribus de California (especialmente Yuma), australianos del sur y Tasmanios. En su música se manifiesta un espacio tonal centrado en un punto medio estable. En el estrato cultural más antiguo, el pigmeo, no encontramos el carácter rudimentario que podría esperarse desde un punto de vista evolucionista, ya que el rango tonal es mucho más amplio que en el Ártico o en América, y eso es un factor progresivo antes que un rasgo de primitividad. La imagen sonora y la forma interpretativa de todo el ciclo se encuentran, empero, muy ligadas a lo fisiológico y a los sustratos raciales. En lo que respecta a estilo se encuentran tres manifestaciones distintas: (1) Melodías en fanfarria, entre pigmeos y pigmoides ecuatoriales y, probablemente en su forma más antigua, en la melodía lapona; (2) Melodías estrechas, entre los Vedda, andamaneses, Semang, Yamana; (3) Melodías sobreagudas de mediana amplitud, entre los Tehuelches, tribus chaqueñas, Gé y Bororo, Uitoto, Tule, Navajo, Yuma, Salish, esquimal, Samoyedos y Fino-Ugrios.

2. Cultura Matriarcal. Incluye diversos ciclos, como el de las Dos Clases, la Cultura del Arco y la Cultura Matriarcal Terciaria de Asia. Según su historia evolutiva, en este ámbito se pueden diferenciar cuatro sectores estilísticos que se denominan: (1) Melodía tritónica; (2) Tetratónica, que se encuentra pura en el norte de las Islas Salomón, pero que estuvo antes vigente en el sudeste asiático, India e Indonesia; (3) Pentatónica anhemitónica, con una difusión tan amplia que resulta difícil ordenarla cultural e históricamente; (4) Pentatónica basada en el tritono. Esta última sólo se ha encontrado en dos lugares: en Borneo y en el estilo *tambatamba* de las Islas Salomón. En este ciclo, globalmente definible como "esférico" y "vegetativo", ligado a una profusa simbología basada en el cuatro y el cinco, se encuentra además una de las raíces de la polifonía; ésta se encuentra ligada al principio matriarcal de la familiaridad tonal, y aparece en Nueva Caledonia, Nueva Guinea, Borneo, el Cáucaso y África oriental. En América sólo hay un rudimento de polifonía en la música andina de las flautas de Pan. Aquí y allá a lo largo de este conjunto de ciclos aparecen también *jodel* en los Alpes y *falsete* en algunos pueblos del Cáucaso.

3. **Altas Culturas Patriarcales.** Incluye regiones de Australia, Nueva Guinea, el archipiélago de las Bismark, esquimales y aborígenes de América del Norte. En este ámbito aparecen varios trazos individuales en lo que respecta a sonido y dinámica, con acentuación de las cualidades masculinas: (1) Movimientos grandes y amplios; (2) Descenso lineal del agudo al grave; (3) Excentricidad tonal, pero con diferentes matices; (4) Ninguna formación de escala específica; predominio del movimiento y del ataque dinámico; (5) El acorde de cuarta es el que soporta la estructura; (6) Primacía del principio de distancia antes que de la familiaridad y la fusión tonal; (7) Creatividad oratoria, ya que la lengua forma el soporte y articula la totalidad. Hay un principio naturalista en la preferencia de recursos que remedan la naturaleza (imitación de animales, por ejemplo). En cuanto al perfil melódico, se destacan dos patrones: uno de melodía descendente (*strain*) y otro de melodía escalonada.
4. **Ciclo Cultural Totémico.** Compartiendo rasgos con el conjunto anterior y con el que le sigue, los rasgos diagnósticos son o bien melodías escalonadas o *strains* australianos. Se manifiesta en Australia y Nueva Guinea y aparentemente en África y entre los aborígenes de América del Norte, aunque esta parte del texto es particularmente confusa, como si todo el mundo supiera cuáles son los grupos humanos que configuran los diversos ciclos o existiese consenso académico sobre ello.
5. **Ciclo de los Pueblos Pastores.** Incluye a los pastores de Eurasia, turco-tártaros y mongoles. Fuerte dominio de la melodía descendente y estructura tetracordal, con eventual presencia de escalas pentatónicas tomadas del dominio del matriarcado de las altas culturas de Asia. Uno de los patrones descendentes se caracteriza por lo que Danckert propone llamar *weitbewegtes Zweizonenmelos* (motivo melódico muy movido en dos zonas). El pulso y el ritmo muestran una cierta vivacidad y exaltación.
6. **Altas Culturas.** Danckert no desarrolla este nivel terminal del esquema de ciclos en su sistematización de 1937, debido al carácter fragmentario del conocimiento etnomusicológico en aquel entonces.

En el cuadro antedicho se percibe cierto desorden en la clasificación de los ciclos, que en apariencia proceden de la taxonomía de *Weltgeschichte der Steinzeit* de Oswald Menghin; algunos de los más ricos (los matriarcales) resultan mezclados en una sola categoría, y el ciclo totémico no está descripto independientemente, sino disperso entre los niveles circundantes. Un continente entero (África) sólo está representado por pigmeos, bosquimanos y un África Oriental indefinida, y nuevamente aparece sobresaturado como blanco de asignaciones el territorio exiguo de las Islas Salomón. Da la impresión que la visión global está sesgada, debido a la contingencia geográfica de las primeras expresiones de la escuela, y en particular las obras de Fritz Graebner (1905); en éstas, unas pocas islas culturalmente homogéneas, sin metalurgia ni ganadería, pero con sutiles variantes, se usaban para ilustrar una gran cantidad de ciclos, mientras los datos de todo un continente, poseedor de la organología más variada del planeta, se amontonaban en solamente dos. Existe además una correlación muy débil con la clasificación de los ciclos proporcionada por Erich von Hornbostel sobre criterios organológicos y hasta la nomenclatura etnológica es distinta, por más que Danckert utilizó algunas de las mismas fuentes. Musicológicamente, las caracterizaciones se materializan echando mano a categorías descriptivas no siempre consistentes, e introduciendo terminología que no coincide con la de Curt Sachs pese a referirse a las mismas ideas.

Aunque prometió hacerlo, el autor nunca llegó a completar el panorama estilístico de las altas culturas en términos del esquema histórico-cultural. Hacia el final de su vida Danckert elaboró estudios comparativos entre la simbología musical de las culturas primitivas y esas *Hochkulturen* (Danckert 1977), pero ya sin enfatizar su correlación con los ciclos definidos por la doctrina.

Erich von Hornbostel y el círculo de quintas

Algunos autores consideran que el austríaco Erich von Hornbostel [1877-1935] ha sido el etnomusicólogo más grande de todos los tiempos, y aunque casi todas sus contribuciones de un modo u otro tienen que ver con o desembocan en tesis afines a la EHC, no tengo personalmente muchas razones para oponerme a la idea. La obra de Hornbostel relacionada con la *Kulturkreislehre* se divide en dos aspectos: el primero tiene que ver con la

distribución de instrumentos musicales a través de los ciclos; el segundo concierne a elaboraciones puntuales de paralelismos entre sistemas tonales distantes en el espacio, pero según él pertenecientes a los mismos ciclos.

En *Geist und Werden der Musikinstrumente* (1929), Curt Sachs estableció un complejo esquema de 23 estratos o ciclos exclusivamente en base a instrumentos musicales. André Schaeffner (1956: 29-30) afirmó haber corroborado este modelo en su estudio sobre los Dogon, así como en líneas generales lo había hecho Erich von Hornbostel en su estudio de 1933. Utilizando como único criterio la distribución de instrumentos, y partiendo de la base de que los instrumentos más difundidos son los más antiguos, Hornbostel (1933: 299-301) elaboró un cuadro de 12 grupos, que son los que siguen:

- I. Culturas tempranas. 1. Universal: sonajas sacudidas, churinga, flauta de hueso, idiófonos raspados. 2. Universal-esporádico en África: trompeta de concha soplada. 3. Esporádico: bastón de ritmo.
- II. Sudán antiguo. Extensivo pero no universal: ¿sonaja de calabaza? Tambor cilíndrico, arco de boca.
- III. Africano Occidental. Oeste y centro de África, Sur y Este de Asia, Sudamérica: tambor de hendidura, flauta globular, xilófono de leños, flauta nasal.
- IV. Eritreo Medio. Este de África, Sur y Este de Asia, Sudamérica: flautas de Pan, tubos golpeados, flauta con orificio central, (tambor de calabaza), tambor de un solo parche en forma de clepsidra.
- V. Pan-Eritreo Temprano. Indonesia, África: calabaza, xilófono, campana de metal, tambor en forma de copa.
- VI. Pan-Eritreo Tardío. India-África: Arco con resonador de calabaza, arpa-cítara con puente de muescas. VIa. "Hova" (Indonesia-Madagascar): cítara de tabla, cítara de tubo (valiha).
- VII. Antigua Asia Sudoriental, Antiguo Egipto: 1. ¿Proto-Hamítico? Cuerno de animal. 2. Pre-Islámico. Arpa de arco. 3. Post-Islámico. Clarinete doble, laúd en espiga.
- VIII. Asia Buddhista. Asia buddhista, esporádicamente en el noroeste de África: tambor en forma de reloj de arena de doble parche.

- IX. Pre-Cristiano, Asiático Occidental. Arabia, este de Asia, Sudán: lira de cuenco.
- X. Post-Cristiano, Pre-Islámico. Oeste de Asia, Indonesia, Oeste de África: palillo de tambor en forma de gancho.
- XI. Islam. Noreste de África, Oeste de Asia, Indonesia: violín tañido con clavijas laterales, timbal.

Más allá de esos esquemas de conjunto, uno de los estudios histórico-culturales más conocidos es el estudio de Hornbostel sobre el círculo de las quintas sopladas. En 1928, en un volumen de homenaje dedicado al Padre Schmidt, "Die Massnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel" (algo así como "la norma de medida como medio de investigación en la historia de la cultura"), Hornbostel determinó que las dimensiones de las flautas y la distribución a menudo equidistante de los orificios digitales no se explicaba por necesidades estéticas del ojo, ni por el tamaño de la mano, sino que en innumerables culturas se basan en antiquísimas medidas de longitud, las que a su vez se remontan a la más vieja de todas las medidas conocidas, el pie de la antigua China, que en realidad pertenece a un período pre-clásico e incluso pre-sumerio. En opinión de Hornbostel, los antiguos patrones de medición, tales como se presentan en las flautas de Pan o en las dimensiones de las flautas con orificios para los dedos, se difundieron por zonas muy vastas y sobrevivieron a los siglos.

Un tubo cuya longitud correspondería al pie de la antigua China (230 mm) produce el sonido fa# de la tercera octava. Von Hornbostel detectó la existencia de este sonido como norma de diapasón o sonido principal en escalas instrumentales de diversas regiones del mundo, desde África hasta América del Sur, pasando por Asia y el Océano Pacífico. Pero además de esta coincidencia absoluta existía otra correspondencia relativa. La teoría de las quintas sopladas pretende despejar este enigma. Según él, todas las escalas de las flautas de Pan y de los xilófonos se originaban en un círculo de quintas que no se basa en la "quinta pura" de 702 cents, sino en otra más pequeña, de 678 cents. La clave del enigma es que esta quinta aparece como armónico en la flauta de Pan, de allí que se la llame "soplada". En base a esta medida, Hornbostel creyó demostrar que los xilófonos africanos derivan de Indonesia, y que existen relaciones entre diversos instrumentos de Birmania y África, en las Islas Salomón y en Brasil. Algunos autores, en especial A. M. Jones y Jaap Kunst, estuvieron

de acuerdo en la validez de la teoría, mientras que otros como Manfred Bukofzer y Kathleen Schlesinger opusieron objeciones que la comunidad de especialistas nunca consideró por completo satisfactorias. Examine-mos los hechos porque todavía, para decir lo menos, son sugerentes.

Birmania	Teórico	Bavenda
672	669	675
738.5	739	735
408	408	408
450	450	453

Hornbostel utilizó los sonidos de cuatro xilófonos birmanos y dos africanos, uno de los Bavenda y otro de los Mandingo. Los resultados se ubicaron en una tabla, que refleja tres series de cifras en vibraciones por segundo, representando los patrones Birmano, "teórico" y Bavenda.

Estas cifras son, como decía Merriam (1964: 298) "casi increíblemente parecidas", y dada la complejidad del caso, así como la coincidencia de las alturas absolutas, el tipo de instrumento y el carácter de la escala, la relación es difícil de negar. Más aún, nunca ha podido ser negada convincentemente, ni se ha suministrado una explicación alternativa. Coincidencias parecidas se encontraron, vale decirlo, entre las flautas de Pan de Melanesia y de Brasil. Muchos años después, A. M. Jones realizó un estudio más amplio, incluyendo xilófonos de los Chopi, Malinké y Bakuba en África, junto a instrumentos de Cambodia y Java. Sumando otros criterios como las técnicas de canto en terceras (y no en cuartas, quintas y octavas), la forma física de los instrumentos (que sólo ocurre en esas dos regiones), evidencia lingüística, patrones decorativos, formas de juego y otros elementos de juicio, Jones consideró suficientemente establecida la hipótesis de contacto y difusión (Jones 1960: 46). Hoy en día numerosos estudios arqueológicos consideran la hipótesis indonesia como un hecho altamente probable (Forslund 2003).

La única refutación decente que conozco de las mediciones de Hornbostel procede de Albrecht Schneider (1991), quien no le opone descoloridos criterios particularistas sino un principio igualmente objetivo relacionado con la percepción psicológica de intervalos y alturas basa-

dos en varias dimensiones, en lugar de tomar en cuenta solamente los intervalos lineales en cents y las alturas en frecuencia absoluta de vibraciones. Respaldada por minuciosas experiencias de laboratorio y una copiosa referenciación bibliográfica, la conclusión de Schneider no aniquila los hallazgos, sino que sugiere más bien la necesidad de un re-estudio más riguroso, basado en otras variables de medición.

Hornbostel prodigó además otras teorías, como la que deriva el jodel de la imitación por medio de la voz de fenómenos instrumentales, tales como se dan en la flauta de Pan o en el cuerno de los Alpes (Hornbostel 1925). En lo metodológico, proporcionó un modelo descriptivo abierto a la posibilidad de la comparación; hasta el día de hoy, ese modelo, ampliado por los aportes de Herzog, Kolinski y Arom, sigue proporcionando la herramienta analítica de preferencia.

Curt Sachs, difusionista moderado

Ya hemos revisado la faceta evolucionista de Curt Sachs. En su primer libro importante sobre los instrumentos musicales, Sachs desarrolló el esquema más amplio de ciclos organológicos de toda la EHC: nada menos que 23 estratos cuidadosamente caracterizados. Por ejemplo, el estrato n° 7 incluye Polinesia y partes de Sudamérica, el silbato globular de cerámica, las flautas de Pan de doble hilera y los zumbadores de hueso. El estrato n° 13 comprende Indonesia y África Occidental e incluye los primeros instrumentos de metal, diversos tipos de xilófonos y la cítara tabular. El estrato n° 18 se extiende desde Indonesia a Madagascar, data de aproximadamente el siglo I después de Cristo, y está caracterizado por la cítara tubular conocida como *valiha* (Sachs 1929). Este esquema sirvió de base a la periodización en 12 etapas de Erich von Hornbostel que ya hemos visto algunas páginas atrás.

En el siguiente gran libro sobre los instrumentos musicales, primeramente editado, Sachs simplificó al máximo su esquema, brindando, de hecho, el ordenamiento global más simple conocido, en sólo tres estratos:

- El *estrato temprano* comprende esos instrumentos que, prehistóricamente, ocurren en excavaciones paleolíticas y, geográficamente, se encuentran dispersos por todo el mundo. Ellos son:

IDIÓFONOS	AERÓFONOS	MEMBRANÓFONOS	CORDÓFONOS
Sonajas	Zumbador		
¿Concha frotada?	Lengueta soplada		
Raspador	Flauta sin orificios		
Palo de ritmo			

En este estrato no aparecen instrumentos de cuerda.

- El *estrato medio* comprende esos instrumentos que, prehistóricamente, ocurren en excavaciones neolíticas y, geográficamente, en diversos continentes, aunque no son universales.

Tambor de hendidura	Flauta con orificios	Tambor	Arpa de tierra
Bastón de ritmo	Trompeta		Cítara de tierra
	Corneta de concha		Arco musical

- El *estrato tardío* comprende esos instrumentos que, prehistóricamente, ocurren en las excavaciones neolíticas más recientes y, geográficamente, están confinados a ciertas áreas limitadas. Esos son:

Madera frotada	Flauta nasal		Tambor de fricción
Sonaja de cestería	Flauta travesera		Palo de tambor
Xilófono	Trompeta travesera		
Arpa de mandíbula			

Esta ruda cronología, aunque establecida en base a datos objetivos de distribución y prehistoria, da también satisfacción a la mente preocupada por el trabajo artesanal y los niveles culturales (Sachs 1940: 63-64)

Para poder llegar a este esquema cronológico, Sachs aplica los criterios geográficos que utilizara Erich von Hornbostel en su etnología de los instrumentos musicales africanos, cuyos axiomas dicen:

1. Un instrumento o idea que se encuentre en regiones dispersas de un cierto distrito es más antigua que un objeto que se encuentra en todas partes de la misma área.
2. Objetos preservados sólo en valles remotos e islas son más antiguos que los que se usan en llanuras abiertas.
3. Cuanto más ampliamente está distribuido un instrumento en el mundo, más antiguo es (Sachs 1940: 62).

Cuando Sachs se pregunta si la distribución de los instrumentos musicales se debe a migraciones a partir de centros de inspiración o, por el contrario, al hecho de que el hombre, en un determinado estado de desarrollo, debe inventar los mismos implementos y herramientas, él mismo se responde que, si bien este difícil problema corresponde más a la antropología que a la musicología, "el autor está convencido de que las ideas e invenciones más antiguas provienen de un solo centro". Renunciando a la posibilidad de una convergencia evolutiva, el argumento se decide por completo en favor de la difusión:

Podríamos llegar a creer que una herramienta tal como un martillo pudo ser inventada en todas partes en una cierta etapa de la evolución; la progresión del uso del puño desnudo, pasando por una piedra en el puño, hasta una piedra en un mango de madera, es muy lógica y natural. Pero ¿un zumbador? ¿Es realmente aceptable que cada tribu humana invente una placa oval, sostenida por una cuerda y girada con una cuerda sobre la cabeza, para ciertos propósitos mágicos? ¿Es convincente que meramente debido a la evolución natural ese zumbador se haya conectado casi universalmente con un pez, y que tanto los cazadores paleolíticos en Francia como los modernos esquimales tengan la idea de dentar sus bordes? (1940: 62-63).

En este razonamiento vemos los criterios de forma y cantidad de Fritz Graebner aplicados de manera implícita pero con brillantez. Se podrá pensar lo que se quiera de las ideas de Sachs o de la EHC en su conjunto, pero también hay que admitir que ningún particularismo sería capaz de explicar por qué esa configuración de rasgos es recurrente, más allá de que tenga o no distintos significados en cada lugar. A decir verdad, el problema ni siquiera se plantea: al tratar cada sociedad por separado y "en sus propios términos", el particularismo termina ignorando que esos términos u otros muy similares son también propios de otras sociedades. Sachs admite que el método geográfico puede sin embargo revelarse falaz. La diseminación comercial de las mercancías europeas o la de los ins-

trumentos de Medio Oriente tras la conquista islámica, sin duda disminuyen su plausibilidad. Pero "los criterios geográficos son de todos modos más seguros que cualesquiera otros porque están menos expuestos a la interpretación subjetiva" (loc. cit.).

Con algunas correcciones puntuales (como la que obligaría a introducir la flauta neanderthal eslovena en caso de ser verdaderamente una flauta con orificios), el esquema de cronología organológica de Sachs todavía se mantiene, si bien las distinciones entre paleolítico inferior, paleolítico superior y neolítico tienden a plantearse hoy con otros nombres y con otra significación tanto cultural como cronológica (cf. Kunéj y Truk 2000). Obviamente, el papel teórico del modelo es de un orden muy general y es casi nulo lo que pueda implicar en el trabajo día a día, pero por lo menos brinda una directiva útil, igual que las tipologías fundamentales que vimos antes.

Ninguna evaluación de la obra de Sachs sería completa si no considerara su sistematización clasificatoria de los instrumentos musicales, elaborada junto con Hornbostel inspirándose en el trabajo previo de Victor-Charles Mahillon (1893); en ella, Sachs y Hornbostel modificaron un poco la terminología existente hasta llegar a la célebre articulación de idiófonos-aerófonos-cordófonos-membranófonos e implementando la notación numérica decimal propuesta por el bibliotecario norteamericano Melvil Dewey (Hornbostel y Sachs 1914). La taxonomía es tan famosa que me abstendré de reproducirla. Algunos autores han cuestionado algunos aspectos de la clasificación de Sachs-Hornbostel, pero hay que decir de antemano que la reprobación no ha llegado a ser devastadora por más que los ataques fueron masivos y que, como lo expresa Margaret Kartomi, la máxima especialista contemporánea en clasificaciones tanto *emic* como *etic*, "muchas de las críticas se basan en demandas un poco irrrealistas" (Kartomi 1990: 171).

Tetsuo Sakurai, por ejemplo, ha señalado que su nomenclatura es "un tanto etnocéntrica", en la medida en que términos básicos tales como cítaras, arpas, liras y laúdes derivan de las culturas europeas o de su periferia. También ha cuestionado la carencia de un estándar uniforme para establecer las categorías de orden más bajo (Sakurai 1981: 824). Theodore Grame objetó el uso de la clasificación decimal de Dewey, observando que

...algunos instrumentos que Sachs y Hornbostel han ubicado numéricamente cercanos en su sistema, incluso instrumentos que poseen números idénticos,

poseen sólo una relación física y acústica. Su yuxtaposición estrecha no nos permite deducir que su función es similar, que están contruidos de materiales idénticos, que están decorados de manera parecida, o que están relacionados históricamente unos con otros (Grame 1963: 138).

Han habido también críticas más puntuales, como cuando Ola Kai Ledang señaló que la guimbarda (*jaw's harp*, birimbao) no es un idiófono ya que no vibra el cuerpo del dispositivo sino una lengüeta, mientras Osamu Yamaguchi objetó que los instrumentos de lengüeta como el oboe o el clarinete figuraran como aerófonos, siendo que la vibración primaria se daba en la lengüeta misma y la columna de aire oficiaba sólo como caja de resonancia y mecanismo de definición del tono (Ledang 1972; Yamaguchi 1969). Pero más allá de que posteriormente se posularon innumerables sistemas más primorosamente articulados o más completos, o con una garantía más firme de orden matemático y lógico como los de André Schaeffner, Francis Galpin, Tobias Norlind, Carl Gustav Izikowitz, Hans Heinz Dräger, Kurt Reinhard, Jeremy Montagu y John Burton, Mantle Flood, Michael Ramey, William Mahm, Herbert Heyde, Tetsuo Sakurai, René Lysloff y Jim Matson y muchos más, el esquema de Hornbostel y Sachs es, lejos, después de las partituras y las corcheas, el modelo *etic* más usado por los etnomusicólogos y folkloristas de todo el mundo, y no hay señales de que la tendencia vaya a cambiar en el mediano o largo plazo.

Alan Merriam considera que la elaboración de Sachs es ampliamente superior a las de Frobenius o Montandon, su información de base es más confiable y ha sido aplicada con mayor precación. El rango de instrumentos musicales aportado a las teorías es impresionante y los resultados parecen adecuados en la perspectiva más amplia. La lógica está de su lado y los hechos la apoyan, representando "un paso en dirección a un mayor control de los materiales dentro del marco de estudios de la difusión" (Merriam 1964: 290). Bruno Nettl, por su parte, admite que aunque no muchos estudiosos prestan hoy atención al trabajo de Sachs, nadie parece haber intentado una propuesta mejor o más comprensiva. "Los datos son sólidos; las interpretaciones históricas permanecen bajo sospecha, pero no han sido contradichas persuasivamente" (Nettl 1983: 230).

La hologénesis de Georges Montandon

Georges Montandon [1879-1961?] ha sido algo así como el representante en lengua francesa de la EHC. Su postura como miembro de la escuela es relativamente heterodoxa, derivando en amplios esquemas sistemáticos, tanto en lo que concierne a la organología como a su grandiosa y alguna vez célebre tesis de la hologénesis cultural (Montandon 1928). En alguna medida Montandon comparte la actitud ciclotímica de la EHC frente al evolucionismo, alegando que más que al concepto de la evolución en sí, él se oponía a la idea de la evolución "igual y lenta", o de "evolución uniforme". Por el contrario, Montandon celebraba la idea de ciclo o círculo cultural, considerando que esa noción es a la antropología sociocultural lo que la noción de raza es a la antropología física.

El esquema de círculos y ciclos de Montandon comprende dos grupos, el primero más temprano y restringido a África, el segundo referido a los grandes estados.

El conjunto africano distingue estos círculos: (1) Africano primitivo, 15 a 20 mil años antes de nuestra era: bumerangs, churingas, silbatos, trompetas e idiófonos; (2) Nigrítico, 15 mil años o más antes de nuestra era: flautas de Pan, xilófonos primitivos, tambor de madera, arco musical; (3) Proto-kamítico, 10 mil años antes de nuestra era: instrumentos musicales derivados de los de los ciclos anteriores; (4) Kamito-semítico, 8 a 7 mil años AC: los mismos instrumentos, además de los de la India; (5) Neo-semítico, cerca del año 700: instrumentos de origen asiático occidental, incluyendo el rebab, diversos laúdes, etc.

En cuanto a los grandes estados, Montandon denomina "ciclos" a sus diferentes facies, distinguiendo (1) el ciclo Sinoide, compuesto por China, Japón, Korea e Indochina, (2) el ciclo Indoide, (3) el ciclo Islámico (Turquestán, Irán, parte de la India, Asia Menor, Arabia y norte de Africa, zona Sahariana etc.) a partir de la expansión del Islam, (4) el ciclo Paleo-Mediterráneo (Mesopotamia, Irán, Armenia, Asia Menor, Siria, Palestina, territorios Egeos y del Imperio Romano), y (5) ciclo México-Andino (México, América Central, América del Sur andina).

Al evaluar las construcciones teóricas de Frobenius y Montandon, Alan Merriam afirma que hoy en día (es decir, hacia 1960) hay pocas razones para aceptar sus posturas, en parte porque existe información que no estaba disponible 60 años antes y que hace que algunas de sus afirmaciones resulten insostenibles, pero mayormente porque ambos parecen

estar tratando con esquemas a priori para los que intentan suministrar hechos. La crítica más severa —prosigue Merriam— debe tener que ver con sus conceptos de "niveles temporales". Sin embargo, las relaciones entre África y otras partes del mundo nunca se ha probado que sean falsas o inaceptables, y los criterios de forma y cantidad propuestos por la escuela bien pueden servir para abordar problemas de ámbito más restringido (Merriam 1964: 289). Merriam también piensa que los trabajos de Hornbostel y Sachs parecen estar mejor fundamentados y resueltos que los de Frobenius y Montandon.

Me interesaría detenerme unos instantes en la sección inicial de las críticas de Merriam, acaso porque ilustran una modalidad de cuestionamiento a primera vista plausible pero formalmente inválida, una pauta muy común en estas disciplinas. Merriam no especifica cuáles son los elementos de juicio ahora "disponibles", qué afirmaciones particulares de Montandon se tornan "insostenibles" por su causa, o por qué está mal buscar hechos que coincidan con esquemas a priori. Esto último configura una práctica científica estándar, acaso la más normal de todas: subsumir cada caso a un esquema general es uno de los pasos de muchas investigaciones, incluso de muchas que son de carácter interpretativo o humanístico. Si a Merriam no le resulta aceptable, me temo que es él quien debe suministrar una metodología alternativa.

Pero asomémonos ahora tres aspectos desagradables del pensamiento de Montandon, en orden de perversión creciente. Primero que nada, alguna vez se armó un pequeño revuelo en torno de un episodio fraudulento con un mono venezolano amañado en el que Montandon estuvo complicado durante algún tiempo⁷. No sólo cayó en la trampa, sino que dedicó un par de artículos a ese presunto "ancestro del hombre en la selva sudamericana" que desde entonces forma parte del salón de la fama de los momentos más absurdos de la antropología.

Segundo está el hecho de que a pesar de su afirmación respecto de la unidad de la especie humana, Montandon introduce en su etnología (y algo se filtra a su sistematización organológica) uno de los postulados de la oscura doctrina de la hologénesis en zoología, una discutible diferenciación entre dos grupos de seres humanos: una serie de culturas, la "ra-

7. No proporcionaré referencias de este fraude porque ya hay mucho de esto en la Web y porque no guarda relación alguna con la etnomusicología. De todas formas, el episodio ilustra una mentalidad propensa a aceptar criterios poligenistas y denota escaso rigor argumentativo.

ma precoz" representa una serie abortiva en relación con otra serie (la "rama tardía") que desemboca en la cultura Occidentaloides, o sea en la civilización propiamente dicha (cf. Mercier 1969: 102). Todavía en la década de 1970, cien años después de Tylor, había en Argentina (y en particular entre los docentes que debían formarnos en la Universidad de Buenos Aires) quienes tomaban en serio este género de fantasías, considerando a Montandon un insigne pensador.

En tercer lugar, es importante destacar el papel jugado por Georges Montandon en la justificación de la política racial nazi en la Francia ocupada, justificación que llevó hasta el extremo de expedir certificados de "arianidad" (*certificats d'appartenance à la race juive*) y recomendar la conveniencia de una "solución final", medida complementaria a la marcación con hierros al rojo vivo (Adler 2003: 125, 130, 134). Montandon formó parte de la vanguardia activa e institucional del racismo en Francia, junto con Henry-Robert Petit, Louis-Ferdinand Céline y Henri Béraud. Aunque muchos creen que la Resistencia Francesa acabó con su vida y la de su familia (Jarnot 2000), Montandon sobrevivió al atentado y escapó a Alemania en 1944; se sabe que vivió, oculto, hasta 1961; la justicia francesa cerró su caso en 1945, gracias a un certificado de defunción falso que presentó su abogado. Aunque esto no guarde relación con los razonamientos teóricos antes vistos (y sean posteriores en 20 años a ellos), y trayéndolo a cuento sólo para las interlíneas de sus textos connoten distinto para quienes los lean a partir de ahora, es relevante destacar que el estudioso de lengua francesa más reputado de los ciclos culturales y el consultor científico de las políticas nazis antisemitas han sido la misma persona. Lo primero puede olvidarse sin mayor consecuencia, como parte que es de una historia más bien insulsa; lo segundo no debería olvidarse jamás.

Carlos Vega y la ideología histórico-cultural de la musicología sudamericana

En Argentina la figura del folklorista y musicólogo Carlos Vega [1898-1966] todavía es ampliamente respetada. El instituto de etnomusicología de la carrera de Música en la Universidad Católica de Buenos Aires y el Instituto Nacional de Musicología llevan su nombre. Cada tanto se le dedican sesiones en los congresos de la especialidad. Pero también se

ciernen sobre él críticas cada vez más devastadoras, mientras que el trabajo de algunos de sus discípulos (y un conjunto de frases desafortunadas, tanto de uno como de otros) tampoco ha servido de mucho para preservar la reputación de su escuela. Gerard Béhague, especialista en música y musicología latinoamericana, ha escrito:

Las influyentes teorías de ...Carlos Vega (tal como están formuladas en *Panorama de la Música Popular Argentina*, 1944) trasuntan una actitud difusionista, evolucionista y neocolonialista. Para él, por ejemplo, "el arco musical con resonador de calabaza posee todos los elementos esenciales del violín", porque él adhería al concepto de grupos sociales "superiores" e "inferiores", asignando al grupo "inferior" una evolución cultural más antigua y estática que la del grupo "superior", y estableciendo una relación evolutiva entre los dos. ...Para él el folklore (y en particular el folklore musical) es "la ciencia de las supervivencias culturales", con su dinámica unilineal, en el sentido de que "el inferior imita al superior", o la gente común imita a la clase noble (Béhague 1991: 57-58).

Carlos Vega había aprendido las bases de ese pensamiento de boca de al menos dos difusionistas practicantes, los emigrados italianos Marcello Bórmida y José Imbelloni, fundadores (junto a Oswald Menghin) de la antropología académica argentina. En la obra de Vega, como en la de muchos otros difusionistas, las ideas referidas a los ciclos culturales se mezclaban con principios evolucionistas asaz elementales, que ya eran verdaderas supervivencias teóricas en su época. Un ejemplo de estas ideas se encuentran en sus dos densos volúmenes sobre "fraseología". En la música etnográfica, según él la consideraba, no existían verdaderas frases; se trataba de un tipo de música "amensural", con apenas rudimentos de períodos y secciones. Mientras tanto, el estrato folklórico era apenas imitativo, pues "el espíritu subordinado no es capaz de crear" (citado por Béhague, loc. cit.).

En un artículo donde comenta el descubrimiento de un libro inédito de Carlos Vega sobre la música de los Incas, Norberto Pablo Cirio tampoco escatima críticas:

...[A]bundan en el libro comentarios musicológicos tales como "La música, disponibilidad de algunos animales, es, por excelencia, la disponibilidad humana universal", ...o "Los Incas se expresaron muchas veces mediante esa bellísima forma [la 1=2], tan estimada por Beethoven", "la música incaica se produce, como es sabido, sobre la base de las escalas pentatónicas; pero no toda

la música pentatónica del mundo tiene forzosamente carácter incaico" "... la simetría es la base de los sistemas rítmicos, son sistemas por eso mismo" "... sobre cómo debería reescribirse un ejemplo de acuerdo a su método" "... los dos últimos [compases] tienen un bonito salto de sexta que revela dónde termina la frase anterior y dónde empieza la siguiente. Pensar en que son frases más largas es no pensar" (Cirio 1997: 121-122).

Carlos Vega se expresaba con frecuencia en un registro de enunciación solemne, pontificante, sin suministrar las pruebas en las que se esmeraban los autores histórico-culturales que le proporcionaban sus ideas, sin mencionar tampoco de donde las tomaba, y creyendo que hipótesis controvertibles calificaban como hechos fehacientes:

...[L]a escala pentatónica, que antiguamente dominó en los continentes alcanzados por el ciclo de las Altas culturas, se encuentra en América prehispánica procedente del viejo mundo. Como sistema, es producto de especulaciones cultas (Vega 1946: 16).

Más chocantes todavía pueden resultar las connotaciones valorativas de los hechos que cree establecer, a los que postula como si se viera obligado a hacerlo debido a la fuerza de las evidencias. En su estudio sobre el origen de las danzas folklóricas argentinas, por ejemplo, dice:

Las clases rurales imitan a las urbanas.... [L]o importante de la imitación, para nosotros, no es su potencia ciega, sino la dirección principal en que se manifiesta. Es decisivo aquí reconocer y admitir como un simple fenómeno de hecho, que el inferior imita al superior. (Nos parece innecesario aclarar que el término "inferior", consagrado en Sociología y acogido aquí como voz técnica, no implica subestimación o menosprecio. Alude principalmente a la base económica). ...[E]s claro que cuando el inferior imita al superior, ambos estratos sociales coinciden temporalmente en el usufructo de los mismos bienes, tanto más cuanto más lento es el ritmo de las renovaciones. Los bailes son específicamente folklóricos cuando el superior abandona y reemplaza lo que transmitió y le imitaron ayer; y son folklóricos sin haber sido nunca aristocráticos en los dominios del ciclo preminente, cuando proceden de los ciclos etnográficos que constituyen el subsuelo cultural yacente (Vega 1956: 27, 28, 32).

Ningún autor que yo conozca ha señalado que la teoría de Vega de la imitación (que él remonta a Gabriel Tarde y a Walter Bagehot) no es muy distinta a la definición de folklore como *gesunkenes Kulturgut*, un modelo que también siguieron Bence Szabolcsi en su geografía musical mundial y

nes culturales caídos desde la nobleza al vulgo fue elaborada en el corazón conservador de la Alemania del siglo XIX por pensadores hoy tan ignotos como Hans Naumann y Rochus von Liliencron (cf. Nettl 1983: 225). En cuanto a Gabriel Tarde, su teoría de la imitación pretendía ser una demolición de la idea evolucionista central, ya que las analogías entre sociedades distantes podrían explicarse de ahí en más por la simple propensión de las culturas a imitarse entre sí, antes que por convergencia evolutiva. Dado que, según el mismo Vega reconoce, la teoría de la imitación de Tarde reproducía ideas ya formuladas por Walter Bagehot, he aquí que Vega admite como su otro inspirador sociológico nada menos que a un reconocido darwinista social que afirmaba cosas tales como que los procesos de domesticación de los hombres y los animales eran idénticos, que el progreso es resultado del conflicto y que los niños y los salvajes son los imitadores más serviles que pueda imaginarse (Timasheff 1961: 84-85, 136-139). En la sociología imitativa de Vega, entonces, convivían en convulso contubernio un darwinista social por lo menos pintoresco, un antievolucionista retrógrado y teorizadores aristócratas orgullosos de sus fueros, como si el objetivo de nuestro autor hubiera sido compilar una antología del pensamiento social reaccionario, en vez de forjar sus propias ideas teóricas. Los resultados están a la vista. Como diría el propio Carlos Vega, pensar que esta es una buena fundamentación sociológica es no pensar.

No ayuda mucho tampoco el estilo sintáctico de Vega, cuya pomposidad ocasiona que hoy en día resulte difícil leerlo sin escandalizarse un poco. Ya en 1972 Ciro Lafón cuestionaba a Vega por "su carácter polémico, su lenguaje mordaz, ácido y punzante" (Lafón 1972: 194). Pero, por un lado, todavía hoy sus discípulos y los discípulos de éstos utilizan sin inmutarse manierismos veguianos, tales como "deturpado", sustantivizan los verbos u omiten como él los artículos indeterminados en la sintaxis: "es danza de pareja...". Cada vez es más evidente que lo que ofende ahora no es el carácter infundado de las afirmaciones sustantivas de Vega, sino su pertenencia a una escuela desacreditada, la descarnada incorrección política de sus inspiradores y las sonoridades ultrajantes de sus categorías. Y por supuesto su estilo arcaizante y afectado, que leído hoy obliga a una exégesis de las frases para desentrañar su sentido, apenas perceptible tras una nube de adjetivos que presumían elegancia:

A la imponente presencia del aborigen se añade pronto la ruidosa invasión del africano, y el agrado en que lo europeo se inserta en el hacer y en el sentir de

ambos, determina la formación de escalonados círculos sociales que encabeza el grupo palaciego virreinal casi puro y concluyen los numerosos grupos indios y negros casi puros. El superior representa a Europa; los inferiores representan a América precolombina y al África; los intermedios a base europea son los criollos (Vega 1956: 17).

En sus eventuales exploraciones organológicas, Carlos Vega no sólo adscribía a las ideas de la EHC sino que utilizaba recursos de la escuela folklórica alemana de *Wörter und Sachen*, la cual imaginaba que las cosas se difundían por el mundo adheridas a sus nombres. Analizando nombres quichuas de la flauta de Pan nunca demasiado bien documentados tales como *huayra pubura*, y en la creencia de que *pubura* era una "voz del Pacífico", Vega concluía:

Al explicar la presencia de estas voces de instrumentos musicales en el Perú, quedo automáticamente adscripto a la tesis que sostiene la influencia de los polinesios en el Perú antiguo; pero hago notar mi posición moderada ante el problema. Nos basta con la presencia de elementos de cultura —entre ellos un número de palabras sueltas cuya suma elimine la idea de coincidencia azarosa— para anticipar, hasta tanto se produzcan más amplias y decisivas confirmaciones, que la cultura de los polinesios ha llegado al Perú y que, como no pudo llegar sin sus portadores, los hombres de las islas del Pacífico entraron en América. ¿Que quiénes son esos hombres? No responderé yo. La solución de grandes problemas se prepara mediante un crecido número de aportes mínimos, y aquí se intenta, por ahora, demostrar que la voz *pubura* del compuesto *huayra-pubura*, es una de las muchas palabras del Pacífico, que se hallan incorporadas a los idiomas de los antiguos pobladores de los Andes sudamericanos. En el caso que nos ocupa, *pubura* fue aplicada a la flauta de Pan" (Vega 1934a: 346).

Ningún autor posterior, ni siquiera Policarpo Caballero Farfán (1946), aceptó que *huayra-pubura* fuese un nombre asignado a la flauta de Pan en el Perú; tampoco he podido comprobar que *pubura* sea una denominación oceánica para ese instrumento vigente alguna vez en alguna parte. Por empezar, hay pocas flautas de Pan en Polinesia; se las ha documentado en Tonga (*mimiha*) y en Samoa (hoy en desuso), islas que se encuentran diez veces más cerca de Melanesia que de Rapanui (Smith 1980a: 64; 1980b: 66); sí las hay en Melanesia (en las Islas Salomón o en las Nuevas Hébridas, por ejemplo), pero las lenguas que se hablan en esa región son distintas (aunque pertenecen al mismo tronco) y las flautas reciben otros nombres (*aapa ni 'au*, *bue balabala bangavulu*) que no guardan se-

mejanza alguna con la denominación peruana (cf. Zemp 1978: 65; Crowe y Rawcliffe 1980: 88). En segundo lugar, *pu hura* o *pubura* es el nombre que recibirían las flautas simples en Rapanui, y de ningún modo las flautas de Pan, que por otro lado allí no existen (Smith 1980b: 57-58). En tercer término, el poblamiento de Rapanui, iniciado hacia el 400 DC desde las islas Marquesas, es con toda probabilidad muy posterior a las flautas de Pan peruanas de la cultura Paracas (400 AC-400 DC), y hasta es posible que estos ejemplares arqueológicos americanos sean anteriores a los de China, desde donde supuestamente se difundió al menos su patrón tonal, ligado a la teoría de los 12 *lü* (Aretz 1980: 559; Sachs 1940: 176-178; Yung 1980: 261). En cuarto orden, el mismo Vega postula que el instrumento no se introdujo gracias a la oleada polinesia, sino sólo lo hizo su nombre, que se aplicó a instrumentos preexistentes que no dice cómo ingresaron; con lo cual el razonamiento se complica todavía más, mientras su relevancia se esfuma por completo (cf. Vega 1934: 343).

Pero no interesa aquí la plausibilidad de este hecho particular, sino el nivel de teorización y metodología que connotan las paráfrasis circundantes. Sea aceptable o no el argumento relacionado con los nombres, la hipótesis difusionista de Vega hace un papel poco digno cuando se la contrasta con el nivel de especificidad, el número y calidad de correspondencias y el rigor de los conceptos que se han desarrollado tanto en las elaboraciones musicológicas difusionistas de Sachs y Hornbostel como en las conjeturas arqueológicas sobre contactos transpacíficos entre Asia y América precolombina (p. ej. Orquera 1976). Como ejemplar de la especie, el razonamiento es fatalmente pobre. "Uno" no es un número muy "crecido" que digamos. La relación no tiene siquiera una geografía específica. Las características constructivas de los instrumentos, su simbología, su registro arqueológico, su cronología y su afinación ni se investigan, las pruebas en contra se silencian. Y la "posición moderada ante el problema" hace que éste quede en un plano superficial, como si el autor mismo no estuviera muy convencido de la doctrina a la que adhiere ¿Donde está el recurso favorito entre los difusionistas, ese despliegue de erudición aplastante? Uno de los criterios de Fritz Graebner era justamente el "criterio de cantidad": al afirmar algo, los elementos de juicio deben ser abrumadores. No hay nada, entonces, que esté más fuera de lugar en el género difusionista que la moderación, los indicios apenas insinuados o los aportes mínimos.

Carlos Vega también prodigó clasificaciones basadas en el principio (en última instancia evolucionista) de complejidad creciente. En el re-

repertorio americano, por ejemplo, distinguía un continuum formado por (1) música primitiva "etnográfica", amensural, no escrita, (2) música antigua mensural, folklórica, no escrita, basada en sistemas tonales, formas breves y armonía incipiente, y (3) música moderna, mensural, escrita, con sistemas tonales y grandes formas. En materia de tonalidad la subdivisión incluye los sistemas primitivos pre-tonales, luego los sistemas tonales (del tritónico al heptatónico) y los sistemas pos-tonales modernos. Finalmente, en su identificación de los "cancioneros" sudamericanos, proponía el orden siguiente: (1) Tritónico, (2) Pentatónico, (3) Occidental, (3a) Colonial ternario, (3b) Occidental criollo, (4) Riojano, (5) Platense, (6) Oriental, (6a) Colonial binario, (6b) Oriental criollo y (7) Europeo antiguo (cit. por Beháque 1991: 59).

Cae de suyo que semejante clasificación, articulada según criterios cambiantes o sin ningún criterio con el cual atacar la variedad empírica, es una vez más formalmente inaceptable. Hay pocos modelos de clasificación en etnomusicología que sean más reminiscentes de la ficticia clasificación zoológica china urdida por Borges, en la que se agrupan los animales que de lejos parecen moscas, los que pertenecen al Emperador, los que acaban de romper un jarrón... Estas peculiaridades no han impedido que Felipe de Ramón y Rivera (1980) e Isabel Aretz (1984), alumnos de Vega, aplicaran esas mismas clasificaciones u otras todavía peor elaboradas tan tardíamente como puede verse en esas referencias.

Otros razonamientos de Vega llevan al extremo la idea evolucionista de "supervivencia" a extremos inusitados:

Al lado de la Arqueología corre y prospera otra ciencia magnífica. La *Etnografía*. Ocurre que una invención cualquiera, una nueva invención, útil en el seno del grupo primitivo que la creó, puede tardar muy poco o decenas de milenios en difundirse, o no llegar jamás a ciertos grupos lejanos o desconocidos; así, tribus que no sustituyeron, que no enriquecieron, sus pocas cosas mediante la adopción de inventos posteriores, han perdurado hasta nuestros días retrasadas o estabilizadas en diversos niveles y son ahora muestras del vivir en épocas remotas. El estudio cultural de estos pueblos —estupendo presente que nos hace el pasado— constituye el objeto de la etnografía (Vega 1960: 17).

Cuando en su obra sobre las canciones folklóricas argentinas Vega se enfrenta con la existencia de un cancionero tritónico en un contexto mayormente pentatónico, su modelo evolucionista hace crisis pero encuentra la forma, también evolucionista, de evadirse de esta contradicción, adu-

ciendo que "la tritonía significaba en cierto modo un descenso" para estos indígenas cuyo desarrollo mental "había alcanzado ya un nivel superior al que exige esta gama" (Vega 1965: 251). La etnomusicóloga argentina Irma Ruiz encuentra el modo de disculpar ese argumento imperdonable:

Pero no es culpa de Vega, sino del evolucionismo subyacente en la teoría de los ciclos culturales de la anti-evolucionista escuela histórico-cultural. Además, son los riesgos que se corre cuando se adhiere firmemente a una teoría determinada, en todo preferibles a los riesgos de carecer de marco teórico (Ruiz s/f: s/n).

Tras décadas de un ejercicio de crítica en que la etnomusicología arremetió contra autores y marcos mejor articulados, sacarse de encima a Carlos Vega se torna casi demasiado fácil. No obstante, mi idea es que no debería llegarse tan lejos en la crítica para invalidar todo su trabajo de organización. Vega fue también uno de los primeros, en todo el mundo, en proponer a la etnomusicología que estudiara la música popular ineditada, inscripta en lo que él llamaba "mesomúsica" (Vega 1966); los estudios culturales, que después monopolizarían esa temática, casi ni existían por aquel entonces. Aunque la presentación que hace Vega de la mesomúsica es decepcionante y su insólita ejemplificación a través de la *contradanza* y el *triste* estropea su argumento, si la disciplina le hubiera prestado la debida atención otro hubiera sido su papel cuando en las metrópolis irrumpieron las músicas del mundo, o cuando en la periferia las músicas dominantes que venían de afuera comenzaron a desplazar a las recesivas músicas locales, obligando a reformular los símbolos de identidad en buena parte del planeta. Si casi nadie siguió a Vega en su visión tampoco fue por completo su culpa. En la Argentina de su época no existía una tradición de estudio consolidada, interlocutores a su altura, bibliotecas musicológicas bien provistas o facilidades de intercambio académico que hoy son rutina.

Algunos críticos de Vega, a su manera también hijos de sus tiempos y seguidores de tendencias, parecen querer exaltar la cultura y las diferencias a expensas de la historia y las similitudes. Pero si bien es un poco desprolijo, por ejemplo, remontar la milonga al repertorio de los trovadores medievales (sin prestar atención a la entropía que se manifiesta cuando las cadenas de derivación son demasiado largas), tampoco es apropiado imaginar que los géneros surgen de la nada, o prohibirse seguir un rastro histórico cuando éste es obvio y documentable. El trabajo de seguimiento de fuentes primarias de Carlos Vega ha sido descomunal; su

rutina de ratón de bibliotecas era de mejor paño que su habilidad científica de aplicador de teorías o que su criterio de elección de paradigmas. Como sea, en toda circunstancia, y según bien dice Margaret Kartomi, cualquier orden es mejor que el caos (Kartomi 1990: 3). Todavía hoy las ideas de Carlos Vega sirven para pensar, aunque lo primero que a uno se le ocurra a este respecto sea pensar mal de él.

Escuela Histórico-Cultural – Situación y perspectivas

En las recientes críticas de Béhague a las formas teóricas arcaicas de cierta etnomusicología latinoamericana, y en particular a Carlos Vega y a Isabel Aretz [1913-2005], parecería trasuntarse la idea de que algunos modelos teóricos son detestables simplemente por ser viejos. La contribución de Vega, se nos dice, debería desecharse no sólo por sus contradicciones sino porque denota actitudes, gestos o guiños evolucionistas o difusionistas, y eso ya está obsoleto, o es malo en sí mismo (Béhague 1990: 57). Para Béhague está mal que Vega afirme que las músicas folklóricas o etnográficas cambian más lentamente que las mediáticas o la de tradición clásica, o que el arco musical precede y prefigura al violín, no tanto porque no sea cierto (pues ambas aserciones son por lo menos potencialmente verificables) sino porque esa línea de razonamiento suena a evolucionista, o a histórico-cultural, y se supone que eso ya no se estila. Huelga decir que no comparto estas formas de impugnación.

Si bien la EHC fue cuestionada muchas veces por autores tales como Sapir, Wissler, Kroeber, Dixon, Hodgen y Herskovits, dichas críticas son más bien admoniciones de copioso sentido común o especulaciones alternativas y de ningún modo refutaciones en regla: así es como se conjeturan “antepasados comunes”, “contactos anteriores y luego separación”, razones de “dinámica interna”, etc., para dar cuenta de la génesis y la existencia de patrones cuya recurrencia pide alguna explicación. Aun cuando Melville Herskovits, por ejemplo, encuentra motivos para protestar contra el “tratamiento místico” de Padre Schmidt de la vida y la naturaleza humana, y contra su terminología alejada del vocabulario y el racionalismo de la mayor parte del pensamiento antropológico, ello no obsta para que deje asentado que hasta sus más tenaces opositores respetan la inmensidad del trabajo realizado y su riquísima documentación (Herskovits 1973: 550-556).

Mientras muchas presunciones difusionistas se han tornado hoy en día rebatibles, algunas de ellas, y por lo general las de orden etnomusicológico, todavía se sostienen bastante bien, y eso de ninguna manera es poca cosa: me refiero a ideas tales como las hipótesis de Hornbostel sobre xilófonos y flautas de Pan, la relación planteada por diversos autores entre las flautas de Pan oceánicas y las de Panamá y Perú (exceptuando los argumentos lingüísticos de Vega), el paralelismo entre las escalas pentafónicas orientales y americanas, las observaciones de Sachs sobre los tres estratos organológicos, su señalamiento de las peculiaridades universales de los idiófonos raspados y las churingas, la asociación entre tipos organológicos y otros factores culturales, etc. También parece más plausible (y en esto coincide con Nettl 1983: 167), por elevada que sea la inventiva humana, que una institución compleja y arbitraria como la música se haya inventado una vez (o muy pocas veces) y luego se haya propagado, y no que haya sido creada una y otra vez en miles de culturas.

Pese a que la escala de trabajo de la EHC ha sido etnológica y no etnográfica, la escuela no sólo ordenaba la música en ciclos, sino que la situaba en relación orgánica con la cultura material e ideal de las sociedades. Lejos de ser analistas de la música en sí misma, en ese sentido han sido de hecho los primeros contextualistas, y lo han sido en un grado extremo, dejándonos una hipótesis de trabajo que, cualesquiera sean sus excepciones, subsistirá por siempre: no cualquier música (en términos de esquemas tonales, formas melódicas, polifonía u organología) se corresponde con cualquier orden cultural. Que existan docenas de rasgos concomitantes en culturas distantes es, independientemente de las eventuales diferencias semánticas a escala local, un hecho tremendo que demanda explicación. Imagino que a la larga la mejor explicación no tendrá que ver con la difusión sino que será de orden perceptual, fisiológico, cognitivo o matemático, pero ese no es el punto: habrá que trabajar para llegar a ella y deberá satisfacer duros criterios de forma, cantidad y adecuación descriptiva. La EHC poseía además una capacidad comparativa que hoy se ha perdido; lo expresa Kofi Agawu a propósito de Hornbostel y vale la pena citarlo en extenso para que se intuya la magnitud de esa pérdida:

El trabajo seminal de Hornbostel de 1928, aunque focalizado en “la música negra africana”, ejemplifica algunas de las ventajas del método comparativo. En su metalenguaje (anúfona, canto en partes, organum, escala, intervalo, armonía, tonalidad, ostinato, forma y relación entre tono de habla y melodía pura), sus referencias intra-africanas (Wanixa, Wanyamwezi, Wasukuma, Lu-

vemba, Masona, Makua, Bateke, Bahutu, Kabure, Jao, Pangwe, Ewe) y sus alusiones extra-africanas (la edad media, china, melanesio, aborigen americana, Bach, Schumann), el estudio de Hornbostel aborda la música africana directamente y hace posible que estudiosos posteriores extiendan sus *insights*, critiquen sus supuestos y construyan puentes hacia otras tradiciones. Aunque la musicología comparada ha sido reemplazada por la etnomusicología, hay algunos que quisieran retener un impulso comparativo cuidadosamente configurado y rechazar el solipsismo de la no-comparación que se ha convertido en la tentación permanente de la etnomusicología (Agawu 2003: xiii).

Aunque las series establecidas por la EHC puedan haber sido en ocasiones arbitrarias, las credenciales personales de sus practicantes no siempre estén en regla y la recurrencia de asociaciones de rasgos en puntos distantes del planeta pueda o deba explicarse por razones estructurales o funcionales que no sean del orden de la migración, sin duda una vez más es preferible disponer de esa propuesta para ponerla a prueba que carecer de toda sistematización. Una historia conjetural mediocre debería ser substituida por una diacronía documentada de mejor calidad; lo que ha venido después de la EHC tiene más bien que ver con modelos sincrónicos, o con procesos de cambio puntuales y de corto alcance temporal. De modo que en lo que a la historia de amplio rango respecta, y cualquiera sea la sabiduría que hayamos ganado mientras tanto, si bien se siente hasta la médula que la EHC es insatisfactoria y si bien se sabe que algunos de sus protagonistas sustentaban en otros órdenes ideas abominables, todavía estamos esperando que a alguien se le ocurra un modelo mejor. Si la historia de la EHC es susceptible de refutarse (como presiento que debiera ser a esta altura de los tiempos), es hora de que quien tenga los elementos de juicio para hacerlo se aboque a la tarea.

4. CULTURALISMO Y ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA

Tras la Segunda Guerra mundial la musicología comparada se reorientó en los Estados Unidos hacia una forma de antropología de la música, integrando dentro de sus procedimientos el estudio del papel de la música en una sociedad y su interacción con el contexto cultural, histórico y social, como aspectos constitutivos de la disciplina. Esta segunda tendencia, iniciada por Alan Merriam (1964) ha dominado la orientación de la etnomusicología desde mediados de la década de 1960 hasta los comienzos mismos del siglo XXI. En Europa, su impulsor más notorio fue el inglés John Blacking (1973), y representan esta modalidad Gilbert Rouget, Hugo Zemp, Bernard Lortat-Jacob, Reginald Byron, Ramón Pelinski, Pirkko Moisala y muchos más. Hubo un pionero, reconocido por el propio Merriam, que fue David McAllester con su etnografía *Enemy way music* (1954), pero quizá por haber sido publicado en un *paper* del Museo Peabody antes que en un libro de circulación comercial, o por no haber hecho alarde de innovación teórica, muy pocos le prestaron alguna atención.

Pese al valor que sin duda tienen las contribuciones europeas y africanas de la antropología de la música ulterior, mi hipótesis principal en este capítulo es que los dos trabajos fundacionales de la etnomusicología sensible al contexto, tanto el de Merriam como el de Blacking, han

sido sobrevalorados hasta la extravagancia. Ambos son interesantes, amenos y por lo general sensatos, pero resultan improductivos en lo metodológico, como no sea en un nivel tan general que acaba confundiendo con el sentido común y corroborando lo que ya se sospechaba. Las dos monografías son confesadamente introductorias, casi de divulgación, y asumen un tono que es lo más impropio que pueda concebirse para encarnar la revolución paradigmática que la posteridad se obstinó en atribuirles. Ninguna de ellas logra ni por asomo su objetivo de integración, y eso no hace más que demostrar que hay una enorme distancia entre reconocer la importancia del ambiente sociocultural y construir un modelo capaz de vincular contexto y música.

Se ha intentado imponer la idea de que a partir de Merriam y de John Blacking la etnomusicología simplemente se ha imbuido de "antropología" a secas, pero esa es sólo una parte de la verdad. Ya desde que George Herzog se trasladara de Berlín a América, la etnomusicología estrechó lazos con la tradición boasiana, relativista e idealista de la antropología y no, por ejemplo, con la estrategia murdockiana, transcultural o materialista. Consecuencia de ello es que cuando llegue el momento en que se formule la tan celebrada "antropología de la música", ésta, con la solitaria excepción de Alan Lomax, escogerá el modelo que en ese entonces impulsaban los seguidores de la línea particularista entroncada en Boas. Habrá un solo Lomax, mientras que las etnografías individuales (dolorosamente idénticas entre sí en lo discursivo y en lo ideológico) se contarán por docenas. Por añadidura, los años siguientes presenciarán una superabundancia de estudios que despliegan lo que después habría de llamarse la concepción *emic* de la antropología, aunque en puridad Merriam no conociera esa distinción cuando escribió su libro más representativo, ni hiciera demasiado hincapié en la conceptualización nativa, el punto de vista del sujeto, la situación de choque cultural en el trabajo de campo o la subjetividad del investigador.

La música en la cultura: Alan Merriam

Según la bibliografía a mi alcance, la contribución de Alan Merriam [1923-1980] no se analizó nunca con el debido detalle y en términos teóricos, como no fuera para tomarla como precedente, reformularla o generar un modelo distinto (Rice 1987). Aun en estos casos, el discurso etno-

musicológico desde los 60 hasta ahora fue extremadamente circunspecto en lo que se refiere a la caracterización teórica del modelo de Merriam, como si críticos y partidarios no supieran bien de qué manera tipificarlo. Por cierto hay en el texto bastantes citas antropológicas, pero ¿a qué corriente adscribe Merriam? ¿qué efecto tiene esa adscripción en su postura? ¿es idealista o materialista? ¿*emic* o *etic*? ¿cientificista o humanista? ¿cuál es la vigencia actual de sus ideas? Y además ¿qué herramientas metodológicas proporcionan? ¿cuáles son sus antecedentes? ¿cuál es su diferencia con lo que sobrevino después en su reemplazo?

Algunos estudiosos que se ocupan con regularidad de cuestiones teóricas y metodológicas, como sus discípulos Bruno Nettl o Steven Feld, cumplen el deber de mencionar el texto de Merriam, saludándolo como un jalón importantísimo en el desarrollo de la antropología de la música en el siglo XX, o discuten a alta velocidad algún punto en particular, como la cantidad de funciones que satisface la música (que no serían diez según Nettl) o el carácter epistemológico de la disciplina (que no sería una ciencia según Feld). Unos cuantos autores consideran que la etnomusicología americana se divide en dos, con Ki Mantle Hood en el campo musicológico y Merriam en el antropológico (Kerman 1985: 163-164; Nettl 1991: 267; Myers 1993: 7; Cooley 1997: 10; Sarasini 1998); otros citan este o aquel párrafo de Merriam que alude al trabajo de campo, a la función comunicativa, al significado o a lo que fuese, porque en el libro se habla de casi todo y porque se lo puede usar como apoyo para catapultarse a la región del pensamiento que uno quiera. Pero nadie analiza la obra magna de Merriam con un mínimo espíritu formal. En la historiografía disciplinar hay por un lado un reconocimiento unánime de su magnitud, y por el otro una especie de evitación de sus argumentos teóricos puntuales, como si los músicos (que es lo que son los etnomusicólogos en el fondo de su alma) no pudieran darse cuenta de cuál es y cuánto vale la antropología que él pone en juego.

Cuando Bruno Nettl publicó *Theory and method in Ethnomusicology* (Nettl 1964), su maestro Alan Merriam aún no había dado a la prensa su obra más importante, o recién la estaba escribiendo. En el texto de Nettl, Merriam se nos presenta como un etnomusicólogo norteamericano prolífico e influyente, cuyas publicaciones son todas tan rigurosas y consistentes que se hace difícil destacar alguna entre ellas (Nettl 1964: 44). Páginas después Nettl describe a Merriam como un técnico cuantitativo que utiliza un método estadístico refinado para distinguir tipos musica-

les. El estudio de referencia es el de Merriam y Freeman (1956), cuyo procedimiento característico consistía en la tabulación de los intervalos de segunda mayor y tercera menor en dos cultos negros del Nuevo Mundo que se saben derivados de África. El objetivo de los autores era "determinar si es posible o no que ciertos grupos de porcentajes en el uso de intervalos puedan usarse como criterios de identificación de un cuerpo de canciones. Y como extensión de eso, si la medida probara ser válida, sería también posible seguir el rastro de las influencias musicales que han jugado algún papel en un grupo o tribu específica" (Merriam y Freeman 1956: 466). Apenas tres años más tarde Merriam se haría bien conocido en antropología al proponer la noción de *clusters* culturales, una modificación del concepto de área cultural que por aquel entonces se utilizaba en etnología (Merriam 1959).

Pero en 1964 Merriam publica de improviso *The Anthropology of Music*. A partir de allí, nada volvería a ser lo mismo en la etnomusicología, que hasta cambió de nombre, al menos en los Estados Unidos, y se volcó definitivamente más para el lado de la antropología que para el de la musicología de tradición clásica, con cuyo desarrollo técnico ulterior prácticamente perdió todo contacto. Se trata de una obra, además, cuya estatura mítica no hizo sino agigantarse con el tiempo aunque pronto comenzara a percibirse obsoleta, a medida que los etnomusicólogos se iban sintiendo cada vez más incómodos con el análisis musical y cada vez más necesitados de argumentos contextuales, cualesquiera fuesen. Contextuales digo, narrativos o anecdóticos debería decir.

La dualidad disciplinar de la etnomusicología está marcada desde el inicio en la presentación de Merriam:

La etnomusicología lleva en sí misma la semilla de su propia división, pues siempre ha estado compuesta de dos partes distintas, la musicológica y la etnológica, y quizá el mayor problema es la fusión [*blending*] de las dos de una manera única que no enfatice ninguna sino que las tome en cuenta a ambas. Esta naturaleza dual del campo está marcada por su literatura, pues donde un estudioso escribe técnicamente sobre la estructura de la música como un sistema en sí mismo, otro estudioso escoge tratar la música como una parte funcional de la cultura humana y como una parte integral de la totalidad más amplia (Merriam 1964: 3).

Dice Merriam que mientras los etnomusicólogos de la tradición europea enfatizaron aspectos musicales, los de Estados Unidos concedieron mayor importancia a la cultura. En este último contexto, la etnomu-

sicología tendió a constituirse conforme a las mismas corrientes teóricas que la antropología; no sólo eso, sino que la música que escogió como su objeto tendió a ser casi con exclusividad la de las sociedades etnográficas, excluyendo tanto el folklore como la música popular. Siguiendo a Gilbert Chase, Merriam proporciona a poco de empezar la definición que se haría famosa y que encapsula su pensamiento: la etnomusicología debe ser "el estudio de la música en la cultura" (1964: 6)⁸.

Implícita en esa definición es el supuesto de que la música está hecha tanto de lo musicológico como de lo etnológico, y que el sonido musical es el resultado de procesos conductuales humanos que se hallan conformados por los valores, actitudes y creencias de la gente que comprende una cultura particular. El sonido musical no puede ser producido excepto por gente para otra gente, y aunque conceptualmente podemos separar los dos aspectos, uno no está realmente completo sin el otro. La conducta humana produce la música, pero el proceso es continuo; la conducta en sí misma está conformada [*shaped*] para producir sonido musical, y entonces el estudio de una fluye en el otro (*loc. cit.*)

Una vez materializado ese acto histórico, el libro presenta un capítulo de programática teórica, uno más sobre método y técnica, y luego un conjunto de secciones más bien desestructuradas sobre cuestiones musicales de posible interés cultural: los conceptos culturales sobre la música, las ideas de los actores sociales sobre sus orígenes, la propiedad personal o comunal de las composiciones; luego, fenómenos de sinestesia (simbolismo espacial y cromático según distintas culturas); técnicas vocales; terminología musical, estatus y rol de los músicos, profesionalización y aprendizaje; el caso de los *griots*; el proceso de composición; el estudio de los textos de las canciones; usos y funciones en diversas culturas y criterios estéticos nativos. Aparte de la sección introductoria, sólo los últimos dos capítulos sobre música e historia cultural, y música y dinámica cultural respectivamente ejecutan alguna clase de desarrollo teórico, limitada a la evaluación sintética de algunas corrientes, autores y casos. En todo el texto hay un solo ejemplo musical de música étnica, consistente en sólo dos compases separados, ilustrando sendas fórmulas melódicas de los Basongye y los Batetela (1964: 120). Por más que la propuesta de Merriam se haya hecho célebre por su intento de vincular el análisis de la música

8. Más tarde Merriam proporcionará una definición más extrema, y dirá que la disciplina concierne al estudio de la música *como* cultura (1977: 202, 204).

en sí misma con la antropología, en lo que a este texto concierne el análisis musical no aparece por ningún lado y la teorización antropológica tampoco, lo que nunca a nadie pareció importarle demasiado.

Diluido entre toda clase de generalidades, el desarrollo metodológico del texto es sucinto hasta la desilusión, apenas un poco más amplio que las citas que tantas veces se les han referido. Se diría que esas citas, que son siempre las mismas, agotan toda su sustancia teórica, igual que los cortos publicitarios agotan todo lo que hay de interesante en una película sin mucho contenido. Uno se pregunta, leyéndolo hoy en día, cuál pudo haber sido el motivo de su seducción en los años 60 y 70, toda vez que el tratamiento de las ideas es tan episódico, y considerando que no hay ninguna demostración orgánica de la excelencia o al menos la viabilidad de la propuesta. El criterio fundamental que orienta la postura de Merriam es su disconformidad con lo que había llegado a ser la etnomusicología en su momento:

La multiplicidad de estudios de la estructura de la música divorciados por completo o en gran medida del contexto cultural indica que los etnomusicólogos han otorgado el mayor valor a la estructura del sonido como un valor aislable en sí mismo. Efectivamente, el sonido musical ha sido tratado como un sistema cerrado que opera de acuerdo con principios y regularidades inherentes a sí mismo y bien separado de los seres humanos que lo producen. Pero es cuestionable que la música pueda ser satisfactoriamente estudiada de esta manera, y que el sonido musical en sí mismo sea un sistema en alguna medida (1964: 29).

A fin de dar cuenta de los aspectos simbólicos, estéticos, formales, psicológicos o físicos de la música, considerando además factores de evaluación folk y analítica, el trasfondo sociocultural y otros aspectos relevantes para las ciencias sociales y las humanidades, Merriam finalmente propone un modelo simple (p. 32), que involucra el estudio de tres niveles analíticos:

- La conceptualización sobre la música
- La conducta en relación con la música
- El sonido de la música en sí mismo.

Formalmente, el modelo de Merriam adquiere una especie de forma circular en el momento en que el autor afirma que "hay una retroalimentación constante desde el producto hacia los conceptos sobre música,

y esto es lo que da cuenta tanto del cambio como de la estabilidad en un sistema musical" (p. 33). Abordando en el camino cuestiones tales como el simbolismo, la presencia o ausencia de una estética, los problemas de las interrelaciones entre las artes y la reconstrucción de la historia cultural mediante el uso de la música, o las cuestiones de cambio cultural, Merriam sintetiza el carácter de los procesos musicales en este párrafo:

[E]scuchamos una canción. Está hecha de sonidos ordenados de una cierta manera. Los seres humanos producen ese sonido y al hacerlo se comportan, no sólo cuando cantan concretamente la canción, sino también en su modo de vida, ya sea como músicos o como gente que escucha la música y responde a ella. Dado que son músicos o no especialistas respondiendo a la música, conceptualizan los hechos musicales de la vida, los que entonces aceptan como apropiados para su cultura. Y finalmente, aceptan o rechazan el producto porque está de acuerdo o no con lo que han aprendido que es el sonido musical apropiado, afectando de este modo el concepto, la conducta y nuevamente el sonido (1964: 34).

Siempre me ha llamado la atención (y un autor, Jay Rahn, ha señalado independientemente lo mismo en discusiones en la Web) el carácter bloomfieldiano o skinneriano de esta caracterización en particular, que se atiene al estilo pedagógico típico de los conductistas, como si las palabras estuvieran describiendo un régimen de estímulos y respuestas: frases cortas, significados simples, acción y reacción, conectores fuertes, determinismo lineal, causación casi tangible, categorización circunscripta a las cosas observables. No por nada Timothy Rice, alentado (Skinner diría "condicionado") por la cadena causal implicada en el razonamiento, trazaría años después un diagrama de flujo que lo grafica, algo que Merriam se abstuvo de hacer (Rice 1987: 470).

Como sea, el tratamiento metodológico del capítulo correspondiente en su libro clásico carece de idiosincracia teórica: Merriam deja claro que se debe situar la música en la cultura y que hay que prestar atención a ciertas cuestiones institucionales, sociales, conceptuales o conductuales además del sonido mismo, y que alrededor de todo eso debe haber algo de humanidades y algo de ciencia, pero el marco teórico según el cual debe articularse todo esto no se define jamás. Merriam incluso ignora de cuajo la distinción entre *emic* y *etic*, un asunto que por la época en que escribía su libro se estaba discutiendo a voz en cuello en la antropología norteamericana (Pike 1976). En lugar de esta distinción, que le hubiera

simplificado y aclarado más de un razonamiento, Merriam apela a una dicotomía entre "evaluación folk" y "evaluación analítica", proveniente de un borrador inédito de Paul Bohannan (Merriam 1964: 31, 209-210). Al desconocer el punto de vista *emic*, además, Merriam desaprovecha la oportunidad de re-orientar ciertas fasces hasta entonces sesgadas hacia categorías exclusivamente *etic*, tales como la clasificación de los instrumentos o de las formas musicales, hacia una tesitura definida culturalmente.

Tampoco se percibe muy bien (y eso es bastante más grave) qué clase de antropología, teóricamente hablando, está proponiendo Merriam en su antropología de la música. Sus referencias a la teoría antropológica son sumamente escuetas y sólo traen a colación tendencias y escuelas de principios del siglo XX, o estudios de áreas y *clusters* culturales, que a menudo son teóricamente impersonales. Considerado según el caso un boasiano *softcore*, un conductista, un funcionalista en la misma línea que (digamos) Melville Herskovits, un empirista, un estructuralista, un neofuncionalista o un estructural-funcionalista moderado, Merriam desarrolla con cierto detenimiento una sola cuestión, que tiene que ver con las funciones de la música, alrededor de las cuales construye una lista para su tiempo exhaustiva (aunque mínima en comparación con las "funciones del lenguaje" de los sociolingüistas). Primero que nada Merriam distingue entre usos y funciones. Los usos se definen de este modo:

Quando hablamos de los usos de la música, nos referimos a las formas en que la música se emplea en la sociedad humana, a la práctica habitual o al ejercicio de costumbre de la música ya sea como una cosa en sí misma o en conjunción con otras actividades (1964: 210).

Pero la música puede tener además una función más profunda. Utilizando como fuente de inspiración la obra del olvidado Siegfried Nadel y reproduciendo las ideas de Ralph Linton, ampliamente aceptadas en esos tiempos, Merriam define la función como "la efectividad específica de la música en tanto ella satisface los requerimientos de la situación, o en tanto responde a un propósito objetivamente definido; esto involucra la igualación de la función con el propósito" (p. 218). Y a renglón seguido establece la lista de las diez funciones fundamentales, sin especificar si las no fundamentales suman veinte, cien o mil:

1. Expresión emocional. La música parece estar involucrada claramente con la emoción y ser un vehículo para expresarla.

2. Goce estético. Esta función está clara en la tradición occidental o en las altas culturas de Oriente, pero no es evidente si se trata de un fenómeno universal, o si está ligado a la cultura.
3. Entretenimiento. La música proporciona entretenimiento en todas las sociedades.
4. Comunicación. De todas las funciones de la música, la comunicación es tal vez la menos conocida y comprendida.
5. Representación simbólica. Existen pocas dudas de que la música funciona en todas las sociedades como una representación simbólica de otras cosas, ideas y conductas.
6. Respuesta física. Aquí serían relevantes el papel de la música en los fenómenos de posesión, la danza, etc.
7. Forzar conformidad a las normas sociales. Esta sería "una de las principales funciones" de la música.
8. Validación de las instituciones sociales y los rituales religiosos. Las instituciones se validan mediante canciones que enfatizan lo propio y lo impropio, o que dicen a la gente lo que debe hacerse y cómo debe ser hecho.
9. Contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura. A lo mismo contribuyen sin duda otras manifestaciones de la cultura, por lo que correspondería decir más bien que en este respecto la música "juega una parte".
10. Contribución a la integración de la sociedad. La música proporciona un punto en torno al cual los miembros de una sociedad se encuentran en actividades que requieren la coordinación y la cooperación del grupo.

Con una modesta ilustración de casos y cosas para cada ítem, y tras declarar que la música es una conducta humana universal sin la cual sería cuestionable que el hombre pueda ser llamado hombre (p. 227), esta parte del marco es la única que define, en toda la propuesta, algo así como una arquitectura prevalentemente funcional. Algunos autores han señalado sus discrepancias con la lista y con sus elementos particulares, algo que aquí he preferido omitir con alguna que otra excepción. Bruno Nettl, por ejemplo, asienta que esas funciones no son exclusivas de la música sino que podrían aplicarse a cualquiera de las artes, aunque tal vez en diferen-

tes grados, y hasta a otras actividades que normalmente no se clasifican como artes (pero que bien podrían serlo), tales como el ritual religioso y el discurso (Nettl 1983: 149).

Lo más cerca que está Merriam de proporcionar una orientación metodológica para el trabajo de campo y la elaboración teórica y analítica ulterior es al enunciar las "áreas de investigación" que deben ordenar un proyecto de estudio. Estas áreas no parecen estar sistemáticamente delimitadas, ni resultan muy equilibradas en sus pesos relativos:

1. La primera es la cultura musical material, consistente en el estudio de los instrumentos en términos de la taxonomía de idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos, así como del tratamiento cultural de los instrumentos: ¿Reciben ellos un tratamiento especial? ¿Son reverenciados? ¿Simbolizan otras clases de actividad social o cultural? ¿Sus sonidos se asocian a emociones específicas, estados del ser, ceremoniales, llamados? ¿Tienen un rol económico? ¿Hay especialización en su diseño y construcción?
2. La segunda categoría tiene que ver con los textos de las canciones, y las relaciones entre texto y música utilizando modernas técnicas lingüísticas y etnomusicológicas.
3. El tercer campo tiene que ver con las categorías nativas de la música y su tipificación.
4. El cuarto campo es el de la especialización, el aprendizaje, las técnicas de entrenamiento, las formas de remuneración, el estatus social del músico.
5. El quinto se refiere a los usos y funciones de la música en relación con otros aspectos de la cultura.
6. El sexto y último concierne al estudio de la música como una actividad creativa: qué es lo que se considera música y qué es lo que no, cuáles son las fuentes de las que la música emana, como se componen nuevas canciones, etc.

Hay seis ítems sustantivos, entonces, pero ningún verbo que vincule uno con otro. A partir de aquí es donde comienza a hacerse patente que la teoría no está complementada por un método: una vez que volvemos de campaña habiendo tenido en cuenta la heurística provista por la lista de lavandería anterior, no está especificado qué es lo que se debe ha-

cer. El investigador dispone de un raudal de datos, agrupados en seis compartimientos; el quinto casillero puede ser dividido en diez funciones, y eso es todo: un catálogo (segmentado en áreas definidas según criterios heterogéneos) de un montón de hechos relevantes (o no) que tienen que ver con la música. Ni siquiera hay en Merriam enunciados de carácter programático que nos puedan conducir de ahí en más, como no sea la invitación a adoptar un método comparativo mejor que el que orienta a la musicología comparada en sus inicios, y que permita algo así como una generalización de bases amplias (1964: 53), que tampoco está dicho qué virtudes tiene ni cómo se puede llegar a formular.

Entre un catálogo de tópicos que definen aquello que debemos mirar cuando vamos al campo y la "comparación controlada" que conduce a una generalización de algún tipo como culminación del estudio, no se propone entonces ninguna clase de operación concreta. En torno de todo esto tampoco se percibe una preceptiva, matriz u objetivo de orden teórico, como si la posibilidad de pasar a las generalizaciones pudiera emanar simplemente de los datos que hemos reunido, sin siquiera categorizarlos de manera uniforme entre un proyecto de investigación y otro.

Es preciso subrayar que esta actitud argumentativa, basada en la confianza de que si se juntan varias perspectivas algo tiene que salir, luce como un gesto muy sesentista: en aquella época proliferaban proyectos como el de Georges Devereux (que propugnaba complementar psicoanálisis con antropología), la sociolingüística (que se había propuesto juntar sociología con teoría lingüística) o los estudios culturales (que procuraban vincular un concepto "antropológico" de cultura con inquietudes de la vida cotidiana). Dos disciplinas piensan mejor que una: ésa era la idea. Pero en ningún caso se nos aclaraba de qué clase de teoría antropológica o sociológica se estaba hablando, y cómo podría hacerse para vincular, más allá de la mera yuxtaposición, dos o más formas del saber que estarían de todos modos organizadas por diferentes clases de conceptos, diseñadas a escalas disímiles y motivadas por propósitos distintos.

Esas lagunas no fueron obstáculo para que el modelo de Merriam se impusiera con escasa resistencia, a despecho de que él mismo fuera reticente o hasta silencioso respecto de su papel como arquetipo al cual atenerse. John Blacking lo consideró "una piedra miliar tanto en antropología como en etnomusicología" (Blacking 1966a: 218); Peter Etzkorn afirmaba que el modelo había establecido un parámetro de excelencia difícil de superar, y continuaría influyendo en toda investigación futura (Etz-

korn 1966: 221); Néstor Ortiz Oderigo lo creía un hito imposible de igualar por muchos años y un trabajo de referencia permanente (Ortiz Oderigo 1966: 228); Ellen Koskoff confesó que la lectura del texto magistral de Merriam significó para ella una iluminación, lo más parecido que puede imaginarse a una experiencia religiosa (Koskoff 2001: 3). Veintitrés años después de publicado, Timothy Rice lo ponderaba de esta manera:

Este modelo fue seminal en la historia de la etnomusicología y en su época fue la especificación más rotunda y elocuente de las preocupaciones antropológicas con respecto a la música. El modelo definía la etnomusicología como "el estudio de la música en la cultura" y esa visión (incluso modificada como "música como cultura" y "la relación entre la música y la cultura") permaneció como uno de los conceptos nucleares de la disciplina de allí en más (Rice 1987: 469).

Antes de ser opacado por desarrollos ulteriores de otros autores y en otros países, Merriam generó un nuevo entusiasmo con su minuciosa descripción de la construcción de un tambor Basongye, en un trabajo primoroso, reminescente de la escrupulosa etnografía de su antiguo maestro Franz Boas, un género anterior en medio siglo que ya nadie leía por aquel entonces (cf. Merriam 1969a). El pensamiento de Merriam en esta reseña episódica exhibe un conexionismo que es imposible no considerar ingenuo:

[T]odos los fenómenos de la cultura están interrelacionados en un todo complejo cuyas partes están delicada e inextricablemente entretejadas entre sí. Como parte de la sociedad y la cultura, la música, los músicos y sus actividades, y los implementos que usan para producir música, no constituyen una excepción a este axioma general, y en consecuencia podemos esperar que la investigación de un aspecto de la música conducirá inevitablemente a la investigación de otros aspectos de la música así como a otras partes de la cultura y la sociedad en general (1969a: 74).

El trabajo etnográfico al que me estoy refiriendo está organizado como una secuencia de notas de campo, que cubren casi veinte páginas con párrafos de este tipo:

...M se asombra cuando llamo a L por su nombre. ...M continúa trabajando un rato largo. ...M3 y N trabajan todo el tiempo en cestería de rafia ...todo el mundo habla de serpientes ...mucho risa ...L dice que vio una muy grande ayer ...M pregunta si en Estados Unidos uno puede comprar un permiso para matar elefantes en el Congo. 10:41. L se retira, M se dirige hacia el bosque ...C di-

ce que L sabe como hacer un tambor mejor que M ...L dice que hará un tambor mejor y más grande para mí (p. 79).

El problema con este conexionismo en forma de *script*, en el que "casi cualquier cosa puede conducir a casi cualquier otra" (p.74), es que ni el fenómeno puesto en primer plano ni los otros a los que se supone conexos están estructurados de alguna manera. Más aún, "el axioma que se sigue es que la simple observación conduce al etnógrafo por diversas avenidas de exploración, algunas de las cuales son centrales al evento que está observando, otras son en el mejor de los casos periféricas, y otras no poseen una relación visible en absoluto" (loc. cit.).

Como podría fácilmente predecirse, el torbellino de cualificaciones ("otras", "algunas", "casi", "cualquiera", "diversas"), hace que la fuerza de las conexiones no pueda hacer mucho frente al laberinto de sus contingencias. En suma (y es un poco embarazoso que Merriam lo reconozca), casi todo tiene que ver con casi todo, a veces mucho, a veces poco, a veces nada. Y viceversa. O tal vez no. Depende. El embrollo resultante se redefine como complejidad y todos quedan satisfechos, creyendo que un abordaje sensible al contexto y una teoría estúpida han perfeccionado el conocimiento. A los musicólogos estas conexiones contextuales pueden impresionarles favorablemente, pero en antropología estas formas de razonamiento ya eran consideradas arcaicas y se sabían impracticables en la década de 1930; Raymond Firth planteaba su carácter falaz de esta manera: "[S]i todo está relacionado con todo lo demás ¿dónde debe detenerse la descripción?" (Firth en Kuper 1973: 94). Y Gregory Bateson pensaba que relacionar de esta manera cosas individuales con totalidades inciertas deviene en "un revoltijo sin esperanza del cual nunca podrían surgir las más simples generalizaciones científicas" (Bateson según Stocking 1995: 424).

Aunque las conclusiones no hagan más que reproducir las ideas ya plasmadas en las premisas ("hacer un tambor posee implicancias que se extienden mucho más allá de nuestro conocimiento de la música"), y aunque la multiplicidad de lazos contextuales generara más desorden que organización, el impacto del trabajo fue mayúsculo. Si bien el artículo hubiese pasado desapercibido en un ambiente antropológico, su publicación en *Ethnomusicology* produjo, según Merriam recordaba años después, "un pequeño furor" concerniente a la orientación de la revista, y por extensión a la epistemología del campo como un todo (Merriam 1982: 191). Después esa exaltación se fue apagando, y tal vez "The ethnographic ex-

perience" empezó a percibirse como una promesa demasiado pretenciosa para un rédito tan menguado; pero algo de ese fuego quedó y la teoría de Merriam, junto con la experiencia etnográfica que encarnaba una instancia arquetípica demostrativa de su capacidad, se constituyó como un hito duradero.

No se trató sólo de un fenómeno imputable al provincianismo teórico norteamericano, pues el influjo de Merriam fue penetrante incluso en la periferia europea y en Asia. Tras la edición de *Anthropology of Music*, por ejemplo, los etnomusicólogos de Checoslovaquia (en particular los eslovacos) desarrollaron análisis comprensivos en los que siempre se hablaba de la trilogía música-texto-contexto⁹. En Checoslovaquia el abandonado de Merriam fue Tomislav Volek, desde las páginas de *Hudební rozhledy* [Crítica musical]; y en la entonces Unión Soviética, I. I. Zemkovskij desarrolló teorías funcionales y semánticas derivadas también de los conceptos de Merriam. En Polonia las ideas de Merriam serían ampliamente discutidas y aplicadas; de hecho, Merriam falleció en un accidente de aviación en marzo de 1980, cerca de Varsovia, cuando asistía como invitado de honor a unas sesiones organizadas por la antropóloga musical Anna Czekanowska. En China las ideas de Merriam comenzarían a penetrar en la conferencia nacional de etnomusicología [*minzu yinyuexue*] que se celebró tan tarde como en junio de 1980, y en una compilación de artículos y fragmentos de libros algo posterior (cf. Elshek 1991: 96; Wong 1991: 49-50). En las últimas décadas, empero, la figura de mayor impacto en este terreno habría de ser John Blacking, al igual que en otros lugares del mundo, como luego se verá.

Entre todos los que se ocuparon de Merriam, ya sea situándose a favor porque aportaba una dimensión antropológica o poniéndose en contra porque percibían algún residuo de cientificismo, nadie pareció advertir que el libro, que deploraba la sobreabundancia de estudios de la música como fin en sí mismo en la etnomusicología (Merriam 1964: 29, 30, 31, 67), contradecía la afirmación con su propio contenido, brindando capítulo tras capítulo ejemplos de exámenes publicados de música etnográfica a cargo de una infinidad de autores, cada uno de los cuales ya había desplegado un generoso tratamiento del contexto. Más aún: salvo los pocos párrafos de "teoría", el libro no consiste en otra cosa.

9. ¿Un malentendido de traducción? Señalo que Merriam proponía en realidad la serie concepto-conducta-sonido, que es algo sustancialmente distinto.

En efecto, no sólo el tratamiento contextual era común en la etnomusicología anterior a Merriam, sino que Merriam mismo menciona a George Herzog, Bruno Nettl, J. T. John, David McAllester, Kwabena Nketia, Edwin Burrows, Zinedzi Gadzekpo, Philip Gbeho, Eta Harich-Schneider, Johannes Andersen, Bérenguer-Féraud, Daniel Crowley, Gertrude Prokosch-Kurath, Charles Keil, Mervyn McLean, Colin McPhee, Tolia Nikiprowetzky, Willard Rhodes, Wolfgang Strechow, Mischa Tietiev, Rudolph Willman y otros autores que habían hecho aportes en este sentido, y que proporcionan a su propio libro una masa de ejemplos más variada y significativa que las que Merriam documenta a partir de su propia experiencia de campo entre los Basongye. Aunque ninguno de esos autores (a excepción de Nketia) dedicó muchos desvelos a la teorización sobre las relaciones entre música en sí misma y contexto, la afirmación de que aquella constituía la preocupación primordial y dominante en la disciplina no puede sostenerse, ni aun circunscribiéndola a las corrientes europeas.

En lo que a éstas concierne, Fritz Bose ha dicho que Merriam no conocía lo suficientemente bien la literatura etnomusicológica europea, dado que es inexacto decir que los europeos sólo han tratado los elementos músico-formales. No hay duda, prosigue Bose, que eso pudo ser cierto en las primeras décadas de los archivos fonográficos de Viena y Berlín, porque los materiales de la época consistían en fonogramas carentes de contexto, traídos a Europa por viajeros. Pero los etnomusicólogos alemanes han reconocido antes de 1930 que los análisis formales de la música eran insuficientes. Hornbostel siempre puntualizaba en sus conferencias que era indispensable estudiar las funciones de la música en el individuo y la comunidad. Sachs también pensaba de esa manera. El ensayo "Die Musik der außereuropäischen Völker" de Bose (1934) posee pasajes que se refieren al aprendizaje musical, y otras condiciones no-musicales se analizaron en su *Musikalische Völkerkunde* de 1953 (Bose 1966: 219).

Walter Graf [1903-1982], especialista en musicología europea, también pensaba que a Merriam se la había ido la mano con esa apreciación, dado que en universidades como la de Viena y en otras instituciones de Europa la etnomusicología siempre incluye el estudio de la etnología (Graf 1966: 221). Retornando a Hornbostel, hoy se sabe muy bien que él era consciente de que las decisiones del analista referidas a escalas y articulación "no nos permiten extraer conclusiones confiables sobre la concepción de los propios músicos", y que esa concepción poseía un valor

sustancial; cuando le fue posible, Hornbostel exploró la visión nativa, como lo hizo con las ideas de su informante Mwakinyo Makinyaga, prolijamente traducidas de su original en lengua swahili (incluido en el texto), casi sesenta años antes de la fundación de la antropología de la música (Hornbostel 1909: 1042, 1048).

Quien conozca los desarrollos etnomusicológicos en otros países europeos encontrará a cada momento razones para desconfiar de la extensión y profundidad de las lecturas de Merriam y, por lo tanto, de las ideas respecto del estado de situación imperantes en los Estados Unidos, desde donde se han dictado los lineamientos de la teorización disciplinar y se ha tomado partido en base a esa clase de diagnósticos deficientes. Mucho antes que Merriam, por ejemplo, el italiano Diego Carpitella enfatizaba la necesidad de conocer "el carácter orgánico" del mundo en que se manifiesta la música, "de conocer la ideología y las condiciones reales de existencia, en las que el canto y la música popular no son sino un aspecto" (Carpitella 1953: 41). Y aún antes que eso Carpitella y Ernesto de Martino analizaban cuestiones tales como diferencias de interpretación "que no solamente se deben a razones de sensibilidad musical, sino también a otras que son de naturaleza psicológica, política, social", ya que creían que, "dado que el canto popular expresa una cierta forma de vida, es necesario conocer esa forma si se trata de conocer el canto" (Carpitella y De Martino 1952: 736; Carpitella 1952: 547). También han sido fin y sistemáticamente contextuales los estudios de Mozheyko en Bielorrusia, Klusen en Alemania Occidental, Stockmann en Alemania Oriental, Kumer en Eslovenia... Nada de todo esto se sabe en los Estados Unidos, por supuesto, porque en ese país nadie que no escriba en (o no sea traducido al) inglés puede ser miembro del club.

En Europa, en suma, la vinculación entre música y sociedad era un hábito metodológico corriente antes que Merriam publicara su alegato. Consideremos si no esta descripción de la etnomusicología plasmada por Claudie Marcel-Dubois [1913-1989], en la que no faltan equivalentes a las ideas de concepto-conducta-sonido, estructura social y comparación:

La etnomusicología está más que nada cerca de la etnología, a pesar de sus rasgos obvios de especialización musicológica. Estudia músicas vivientes; se asoma a las prácticas musicales en su perspectiva más amplia; su primer criterio es orientarse hacia fenómenos de tradición oral. Trata de ubicar los hechos de la música en su contexto socio-cultural, situándolos en el pensamiento, las acciones y las estructuras de un grupo humano y de determinar las influencias re-

cíprocas de unos sobre otros; y compara estos hechos con cada uno de los otros a través de diversos grupos de individuos de análogo o diferente nivel cultural y ambiente técnico (Marcel-Dubois 1965: 39).

Si a ningún europeo (con la posible excepción de Constantin Brăiloiu) se le ocurrió examinar teóricamente la relación entre fenómeno musical y contexto, ello se debió no al hecho de haberse concentrado en la música como dimensión cardinal con exclusión del contexto, sino a que ese vínculo siempre se dió por sentado y se estudió con naturalidad y sin alharacas desde los albores de la musicología comparada. Podría objetarse que estos autores carecían de una teoría que vinculara explícitamente ambas esferas, pero como se lleva visto Merriam tampoco disponía de una.

Pese a que publicó su texto magno en el medio del apogeo efímero de la antropología cognitiva y el análisis componencial y que vivió hasta bien comenzada la revolución interpretativa de Clifford Geertz, Merriam nunca se molestó en actualizarse ni procuró redefinir su viejo marco en los nuevos términos. Steven Feld pensaba que era en algunos sentidos un cientificista archi-reaccionario, poco amante de la experimentación imaginativa, enemigo de toda propuesta innovadora (Feld y Brenneis 2004: 463). Respecto del auge de la etnociencia y de la etnoestética, Merriam lo trató en tono mordaz en sus últimos trabajos, diciendo que sociedades africanas con claros paralelismos cognitivos con las nociones occidentales de "arte" y "estética" habían atraído una atención desproporcionada por parte de los estudiosos:

¿Qué hay de las sociedades como los Bala-Basongye ...en las que las categorías básicas simplemente no encajan, y el extranjero se encuentra forzado a adivinar la naturaleza misma de los fenómenos que desea estudiar, y la transferencia de conceptos resulta que no funciona? ...Sería necio, incluso impen-sable, sugerir que los Yoruba de Nigeria no poseen conceptos claros de "arte" y "estética" que tienen paralelismos estructurales con los nuestros, pero sería igualmente necio sugerir que los Bala-Basongye los tienen (1982: 322-323).

A veces parecería que los antropólogos arman sus teorías, tonifican sus obsesiones y orientan sus carreras según sea el estilo cultural del pueblo que consiguen en el reparto. Los conflictivos Ndembu hicieron pensar a Victor Turner en términos de procesos de crisis y dramas sociales, mientras los Lele de Kasai con sus prohibiciones inspiraron a Mary Douglas estudios de contaminación y tabú. Cabría especular que si a Merriam

le habría tocado en suerte trabajar entre los Kpelle y los Vai de Liberia, los Dan de Côte de Ivoire, los Dagbamba de Ghana, los Yoruba o los Tiv de Nigeria, los Baganda de Uganda o los Basotho de Sudáfrica quizá su antropología de la música hubiera sido distinta, con componentes de conceptualización y taxonomía nativas de los que carece casi por completo. Lo importante es empero destacar la implicación oscura que tiene la observación de Merriam que acabo de citar, implicación que creo que no habría tenido lugar si Merriam hubiera conocido algo de lo que ya se había hecho en antropología cognitiva, o en la etnomusicología de Hugo Zemp o de Menezes Bastos. Pues lo que está implicando Merriam es decididamente etnocéntrico: si los Bala-Basongye o quienes fueren carecen de valores y conceptos estéticos similares a los europeos y burgueses, entonces carecen de conceptos abstractos en absoluto en la esfera de referencia.

Aunque el modelo de Merriam ejerció una influencia considerable en la antropología de la música, lo concreto es que en general la vinculación entre los aspectos culturales y la analítica musical nunca se terminó de establecer formalmente. No soy el único que piensa de ese modo. Apenas publicado el libro, José Maceda pensaba que aunque Merriam se había propuesto establecer un nexo entre el estudio musicológico y el antropológico, su estudio en realidad establece y legitima su separación (Maceda 1966: 224). A fines de los 70, Marcia Herndon y Norma McLeod se quejaban de que "la totalidad ...que otorgue igual consideración a la música en sí misma y a la conducta que rodea su origen, producción y evaluación, todavía nos elude" (Herndon y McLeod 1979: iii). McLeod había dicho poco antes que "la sensibilidad al contexto podía considerarse más un problema que un área de investigación" (McLeod 1974: 105). Ruth Stone, desde el Interaccionismo Simbólico, afirmaba que "todavía no es posible alcanzar el análisis unitario ideal" (1982: 127). Bruno Nettl concede que las afirmaciones etnomusicológicas sobre la relación entre músicas y culturas parecen funcionar para los entornos individuales que cada investigador ha trabajado, pero siguen sin soportar un escrutinio comparativo (1983: 142). Carol Robertson aducía todavía en 1984 que docenas de disertaciones bien conocidas incluían capítulos introductorios sobre ecología, geografía e historia sin que ulteriormente se vincularan esos temas con los capítulos subsiguientes sobre los sonidos musicales (Robertson 1984: 450). Gerard Béhague escribía por la misma época que "nuestras herramientas analíticas para establecer la relación [entre el contexto social y la estructura del sonido musical] carecen de so-

fisticación" (1984: 7). Steven Feld le comunicó alguna vez a Tim Rice que pocos de los discípulos de Merriam, si es que alguno, habían tratado de operacionalizar su modelo de vinculación entre música y contexto (Rice 1987: 515). Y Menezes Bastos sostenía, por último, que si bien Merriam desplegaba pleno dominio de sus dos objetos de análisis, la impresión crucial que resulta de su estrategia es la de una desconcatenación esencial entre los mismos (Menezes Bastos 1978: 40).

Considerando las fechas, el número y el talante de estas afirmaciones, cabe deducir que ni Merriam proporcionó el nexo, ni lograron hacerlo quienes siguieron sus pasos. El único desarrollo cabalmente relacional que conozco es, hasta hoy, el de Regula Qureshi, que se discute en el capítulo sobre las corrientes performativas. Pero antes de llegar a eso habrá que ocuparse de la respetada formulación de John Blacking.

Sonido humanamente organizado: John Blacking

Cuando en 1973 se publica *How musical is man?* del inglés John Blacking [1928-1990], la antropología de la música en la línea iniciada por Merriam casi una década antes experimentó un vigoroso respaldo estratégico. El texto de Blacking se basa en cuatro conferencias dictadas en la Universidad de Washington en Seattle, y su tono es de entusiasta divulgación, antes que de elevado nivel de enunciación teórica. No tiene notas al pie, ni bibliografía, ni índice temático, ni se preocupa por el estado de avance de la investigación en el tema. Pero, a la larga, el texto de Blacking acabaría desplazando al de Merriam en la preferencia de los etnomusicólogos inclinados hacia los factores contextuales o hacia la integración de música y cultura.

El vínculo entre ambos textos queda claro en esta cita de Blacking:

El estudio de la música en la cultura es lo que Alan Merriam propugnaba en su importante libro *The Anthropology of Music* ...pero los etnomusicólogos todavía no han producido análisis sistemáticos de la música que expliquen de qué manera un sistema musical es parte de otros sistemas de relaciones en el interior de una cultura. No es suficiente identificar un estilo musical característico en sus propios términos y verlo en relación con su sociedad (para parafrasear la definición de uno de los propósitos de la etnomusicología según

Manile Hood, quien ha hecho más por este tema que casi cualquier otro etnomusicólogo viviente). Debemos reconocer que ningún estilo musical tiene "sus propios términos": sus términos son los términos de su sociedad y su cultura, y los de los cuerpos de los seres humanos que lo escuchan, lo crean y lo ejecutan (Blacking 1973: 25).

Aunque por lo común se tiende a creer que la estrategia de Blacking es una versión un poco más refinada de la postura de Merriam, en realidad hay entre ellas tantas diferencias como continuidades. Blacking prodiga ejemplos de notaciones de música Venda, mientras que Merriam prácticamente no incluye partituras en su tratado antropológico fundamental. Merriam desarrolla una tipología funcional, mientras que Blacking habla de las funciones en términos genéricos, o las reduce a una sola (aunque cambiando a cada rato). Blacking desenvuelve en ocasiones una analítica musical intervencionista derivada del análisis funcional de Keller, mientras que Merriam jamás proporciona análisis de la música en sí misma. Merriam conoce y recorre la bibliografía etnomusicológica fundamental, y Blacking apenas si menciona algún libro. Merriam despliega una sintaxis simple y su semántica se refiere a cosas o a hechos; la redacción de Blacking es de otra magnitud de complejidad y sus conceptos son más abstractos, cuando no abstracciones reificadas. El mayor parecido radica en que, antropológicamente hablando, en materia de teoría tanto uno como el otro son inespecíficos.

Desde el inicio, Blacking asume que la pregunta que da título a su libro se relaciona con un interrogante más general sobre la naturaleza humana y sobre los límites del desarrollo cultural.

Hay tanta música en el mundo que es razonable suponer que la música, como el lenguaje y posiblemente la religión, es un rasgo humano específico de la especie. Los procesos esenciales fisiológicos y cognitivos que generan la composición musical bien pueden ser genéticamente heredados, y por lo tanto presentes en cada ser humano. Una comprensión de estos y otros procesos involucrados en la producción de música pueden proporcionarnos evidencia de que los hombres son criaturas más notables y capaces de lo que la mayor parte de las sociedades les permiten ser. Esto no es una falta de la cultura misma, sino una falta del hombre, quien confunde los medios de la cultura con el fin, y de este modo vive para la cultura y no más allá de la cultura (p. 7).

Hay entonces una tensión entre los aspectos fundacionales de orden biológico, que por necesidad deben ser universales, innatos y específicos del género humano, y las normas culturales, las relaciones sociales o

las emociones asociadas a ellas (p. 24-25, 73, 115). Por empezar, dice Blacking que la música es un producto de la conducta de grupos humanos, o dicho sea en una frase magistral que habría de quedar grabada a fuego en la historia de la disciplina: la música "es sonido humanamente organizado" (p. 10). En ocasiones Blacking exalta principios biológicos y universales, pero con más frecuencia remite los procesos cognitivos a una correspondencia o a relaciones estructurales entre pautas de la organización social y pautas de la organización musical. Más aún, la tarea principal del etnomusicólogo será el descubrimiento de esas relaciones estructurales:

Incluso si una persona describe experiencias musicales en el lenguaje técnico de la música, está de hecho describiendo experiencias emocionales que ha aprendido a asociar con patrones de sonido particulares. ...La terminología musical puede ser un lenguaje con el cual describir la experiencia emocional humana. ...De este modo, bajo ciertas condiciones, el sonido de la música puede evocar un estado de conciencia que ha sido adquirido a través de procesos de experiencia social. ...Mi argumento general ha sido que si hay que evaluar el valor de la música en la sociedad y la cultura, ello debe ser descrito en términos de las actitudes y procesos cognitivos involucrados en su creación, y las funciones y efectos del producto musical en la sociedad. Se sigue de esto que debería haber estrechas relaciones estructurales entre la función, el contenido y las formas de la música. ...[L]a mayor parte de mi trabajo durante los últimos quince años ha estado dirigida al descubrimiento de relaciones estructurales entre la música y la vida social (p. 52-53).

Algunos años después, sin embargo, y en reacción al sociologismo inherente a sus propios planteos, Blacking habría de insistir en la necesidad de no reducir la música a un fenómeno puramente social (Blacking 1977a: 55, 62-64; Baily 1990). Incluso en el cuerpo exiguo de su libro más famoso hay, como ya dijera, lugar para los universales:

La etnomusicología es en algunos respectos una rama de la antropología cognitiva. Parecen existir principios estructurales universales en la música, tales como el uso de formas en espejo..., tema y variaciones, repetición y forma binaria. Siempre es posible que éstas puedan surgir de la experiencia de las formas sociales o del mundo natural: una preocupación inconsciente por los espejos puede surgir de la experiencia regular o de formas en espejo de la naturaleza, tal como la observación de las dos "mitades" del cuerpo. ...No estoy afirmando que las culturas en sí mismas sean genéticamente heredadas, sino que son generadas por procesos que son adquiridos biológicamente y que se desarrollan a través de la interacción social (Blacking 1973: 112, 114).

Si bien es cierto que para Blacking el objeto de la etnomusicología es "el estudio de los diferentes sistemas musicales del mundo" (p. 3), él considera que la comprensión de tales sistemas sólo es posible a través del conocimiento del contexto cultural total y de los procesos cognitivos, físicos y sociales subyacentes a la organización de una sociedad (cf. Blacking 1967: 191; 1973: 21, 24-25, 53, 112). En obras muy tempranas de Blacking encontramos sin embargo opiniones en contrario, que incluso reposaban en factores no ya de música pura sino, reflejando sin duda las ideas de Hornbostel o Stumpf, en los aspectos físicos y materiales del sonido, a nivel acústico. Él llegó a decir, en efecto, que "un análisis 'físico' de la música instrumental de África a menudo puede demostrarse más iluminador que un análisis puramente musical" (1955: 52).

Aunque Blacking asevera que la etnomusicología no debe necesariamente usar los métodos de la lingüística, en cierto modo los fines del análisis musical y del análisis lingüístico pueden ser similares. Blacking no ve razones para suponer que la música sea una especie de lenguaje, o que posea alguna relación estructural especial con el lenguaje, o que los procesos del lenguaje sean más fundamentales que otras actividades culturales humanas. Pero aun así, rescata la idea de Eric Lenneberg y Noam Chomsky en el sentido de que deben haber estructuras profundas que determinan las estructuras de superficie (Blacking 1973: 21-22). El punto importante —afirma— es que no siempre se pueden encontrar los principios del proceso creativo en la superficie estructural de la música, y que muchos de los factores generativos no son musicales. Las reglas para la composición de la música no son arbitrarias, como lo serían las reglas de un juego. Para componer música como los Venda, sostiene Blacking, hay que ser un Venda, y compartir la vida social y cultural de los Venda desde la temprana infancia (p. 97, 98).

Una vez más, esta idea es contradictoria con la admiración que Blacking profesaba hacia la propuesta de Mantle Hood, famoso por su concepto de bi-musicalidad. Hood ha documentado, además, que, después de la Segunda Guerra Mundial, la tradición oral en la que él había aprendido las técnicas del gamelán de Java se desvaneció. En compensación, surgieron conservatorios javaneses en los que se enseñaban la antigua danza, la música, el teatro y la literatura. Pero los maestros de conservatorio le comunicaron a Hood que aunque un estudiante nativo podía memorizar con presteza tres partes escritas, era incapaz de improvisar una cuarta. Lo cual es muy grave, pues la improvisación en grupo es-

tá en el alma misma de la música javanesa. Es un extraño giro del destino, comenta Hood, que los estudiantes norteamericanos que estudian música javanesa en California sean perfectamente capaces de "improvisar una cuarta parte" (Hood 1963: 307). Parecería estar demostrado entonces, en la teoría y en la práctica, que no es necesario pero tampoco es suficiente ser Venda o javanés. Blacking ha citado el mismo texto de Hood en el que se refiere esta experiencia, y no es probable que desconociera este elemento de juicio (cf. Blacking 1973: 25).

Pero esa postura de identificación casi fenomenológica con la alteridad que establecía que había que ser un Venda para componer música Venda o conocer en profundidad sus pautas, no duraría mucho. Blacking atenuaría más tarde su posición con respecto del análisis estructural. Si, en efecto, la música es posible a partir de fundamentos biológicos, el análisis podría llegar a ser puramente estructural y *etic* sin por ello perder legitimidad. De hecho, podemos comprender cualquier música sin tener que transformarnos en nativos, porque los nativos y nosotros compartimos un fondo orgánico común:

Debido al hecho que la aptitud orgánica [del analista] de comprender la música, entra en resonancia con el producto musical de otras aptitudes orgánicas, las investigaciones llegarán seguramente a algún resultado conveniente universalmente (Blacking 1977a: 62-63).

Además, las estructuras musicales son aquellos aspectos específicos de la música sin las cuales una comunicación musical inteligible sería indispensable (1977: 63-64). Después de todo, la preocupación de Blacking concierne a lo que en los 70 todavía se llamaba "el hombre" en general, y no particularmente a los Venda.

Para Blacking, el análisis funcional consiste en examinar el rol de la música en la cultura para ayudarnos a comprender las estructuras musicales. Más aún, "la atención hacia la función de la música en la sociedad es necesaria sólo en la medida en que puede ayudarnos a explicar las estructuras" de la música (Blacking 1973: 26). El interés de Blacking por el análisis estructural debe ser comprendido, además, desde la perspectiva antropológica: las estructuras musicales no se agotan en un juego de combinaciones sintácticas, ya que ellas son manifestaciones sonoras de las normas de la cultura (p. 32, 53, 88). Corresponde, pues, al análisis funcional determinar la pertinencia, la validez y los límites del análisis estructural.

El musicólogo argentino Ramón Pelinski señala que a partir de esta clase de consideraciones resulta claro que Blacking legitima la pertinencia de su procedimiento por un tipo de análisis émicamente puro, basado exclusivamente, en la medida de lo posible, en la competencia cultural de los miembros de la sociedad observada (Boilès y Nattiez 1977: 49; Pelinski 1995). Yo creo más bien que Blacking sustentaba un concepto *emic* sólo hasta cierto punto, que como ahora se verá dista de ser "puro" en absoluto: según los materiales a mi alcance, jamás consultó a ninguna autoridad musicológica africana ni mencionó trabajos de estudiosos africanos, pese a que ya estaban activos Simon Ngubane, Phillip Gbeho, Wilberforce Echezona, Seth Cudjoe, Ekundayo Phillips, Clement da Cruz, Nissio Fiagbedzi, Isaiah Mwesa Mapoma, Atta Annan Mensah, Lazarus Ekwueme, Joseph Kiaggambiddwa, Fela Sowande, Bongani Mthethwa, Sinedzi Gadzekpo, Alport Mhlanga, Kofi Agawu y muchísimos más, algunos de ellos nativos de culturas musicales que Blacking había estudiado antes de consagrarse a los Venda. ¿Ninguno de estos autores sabía algo de lo cual se pudiera aprender? Pelinski puede por cierto administrar su juicio como quiera; pero yo me resistiría a llamar émicamente puro a quien así procede.

Al menos dos de esos estudiosos africanos (primero Ekwueme y más tarde Agawu) descollaron en el mismo género de análisis schenkeriano y kelleriano, aplicado a música africana, que Blacking elogiaría más tarde, aunque refiriéndolo a músicas y pensadores europeos. En el prefacio de *How musical is man?* (1973: xii) Blacking agradece a sus anfitriones y colegas Robert Kauffman, William Bergsma y Robert Garfias de la Universidad de Washington en Seattle, llamando toda referencia al músico y musicólogo Abraham Dumisani "Dumi" Maraire [1944-1999]. Esta omisión me parece peculiarmente sintomática y es por eso que propongo examinarla a fondo.

Maraire había hecho conocer la música de Zimbabue en esa misma universidad en carácter de Visiting Professor entre 1968 y 1972, para después incorporarse al prestigioso colegio de música de Bulawayo, a pocas horas de automóvil del territorio Venda. Él pertenecía al grupo Shona, y la etnia Karanga de este grupo (de la cual provenía la esposa de Maraire, Mai Chi Nemarundwe, también en Seattle en esa época) posee incluso afinidades lingüísticas y culturales (reconocidas por Blacking) con los Venda del Transvaal (cf. Blacking 1980: 596; Lindstrom y Heising 2000). Tanto Dumi Maraire como Alport Mhlanga han sido autoridades mun-

diales reputadas en el estudio y ejecución del lameláfono *mbira*, que (bajo el nombre de *mbila*) es el instrumento peculiar de los Venda. El desempeño de Maraire en la pequeña Universidad de Washington en los mismos años de las conferencias de Blacking causó sensación y despertó vocaciones, y está documentado que Robert Garfias, al menos, uno de los anfitriones de nuestro autor, trabajó en estrecha relación con él (Azim s/f). ¿Cómo puede concebirse entonces que Blacking, con toda una vida consagrada al África y a promover ideas de respeto por la alteridad, ignorara o estimara irrelevante todo esto?

Malgrado su prestigio humanista, su pasión por el Continente Negro y su activismo político (que llevó a que lo expulsaran de Sudáfrica por su oposición al Apartheid), lo cierto es que Blacking se mostró contrario a la idea de abrir demasiado el juego a la visión nativa cuando se daba el caso de que el nativo fuera un erudito académicamente homologado, y encima un *insider*. En materia técnica, los aborígenes debían limitarse a contestar, y él se reservaba el derecho de elegir a quién preguntarle. Las pocas veces que Blacking menciona africanos, es en carácter de alumnos suyos, jamás como colegas, como si él hubiera ido a África no para aprender sino para enseñar (cf. Blacking 1986). En un texto publicado en Nairobi, Blacking llegó a escribir:

[A]unque los africanos pueden ser más capaces de apreciar el significado social inmediato de su música, de ninguna manera se sigue que sean capaces de escribir sobre ella con autoridad, a menos que adhieran a ciertos estándares académicos que se aplican a la investigación musicológica en cualquier lugar del mundo (Blacking 1966b: 39).

Blacking ni siquiera concede la posibilidad de que los africanos proporcionen una visión *emic* significativa y esclarecedora, por deficientes que sean esos estándares que, a la luz de lo expuesto, las autoridades occidentales establecen como legisladores, evalúan como jueces y vigilan como policías. Blacking no suscribe aquí a su propia idea de que para saber en qué consiste la música Venda hay que ser un Venda, ni contempla tampoco la posibilidad de que, en lo que a la música africana compete, deban ser los africanos quienes tengan la última palabra. El etnomusicólogo Kwabena Nketia, él mismo un Ashanti, ha documentado el mismo estilo de etnocentrismo larvado en Merriam, para quien los escritores africanos, "nos guste o no, han de ser juzgados por esos estándares [occidentales] cuando se aventuran en un terreno académico" (Merriam 1956 se-

gún Nketia 1998: 57, 64). El supuesto implícito en las dos últimas citas, casi idénticas, es que los africanos no estaban a la altura del estándar; no desearía pensar que tal vez el problema radicara en que sí lo estaban, y que por ello podrían disputar protagonismo¹⁰.

Como quiera que sea, aunque la cultura de los especialistas locales o vecinos inmediatos no sea digna de atención, o esté supeditada a criterios occidentales de calidad que no son negociables ni dialógicos, para Blacking la cultura de los nativos determina la estructura musical. Como él bien dice,

Los análisis funcionales de la estructura musical no pueden desligarse del análisis estructural de su función social: la función de los sonidos en relación unos con otros no puede ser explicada adecuadamente como parte de un sistema cerrado sin referencia al sistema sociocultural del cual la música es parte, y al sistema biológico al que pertenecen todos los que hacen música (1973: 30-31).

Según Blacking, entonces, la pertinencia de las características estilísticas puestas de relieve por el análisis está determinada por el carácter profundamente social de la práctica musical. En otras palabras, un análisis del sonido no es concebible con prescindencia de su contexto social y cultural (p. 98). Pero esto no involucra aumentar indiscriminadamente el número de interpretaciones estructurales, sino por el contrario reducirlo al máximo, toda vez que se tome el sistema musical de un compositor o de una cultura en su contexto social total (p. 21). Ante cualquier pieza o fenómeno Blacking está persuadido que existe "en última instancia sólo una explicación y que esta puede ser descubierta mediante un análisis sensible al contexto de la música en la cultura" (p. 17-18).

Esta idea, que muchos admiradores y adeptos de Blacking (como Ramón Pelinski) suelen citar para luego seguir adelante como si tal cosa, involucra un argumento determinista, sin medias tintas, una hipótesis más fuerte que la que cabría esperar aún entre los etnomusicólogos orien-

10. Invito a que se imagine la misma actitud en un estudioso inglés o norteamericano que venga a la Argentina a estudiar el tango desde una perspectiva que se dice contextualista, y no se interese por el pensamiento y la experiencia de José Gobello, Oscar del Priore, Luis Adolfo Sierra o Enrique Cadícamo. Los treinta o cuarenta años transcurridos (y el advenimiento del pensamiento poscolonial) han tornado ideas como las de Merriam y Blacking absolutamente impresentables, y no sólo en el Tercer Mundo, o como se llame ahora. Políticamente hablando, si esta variante que se dice "emic" del culturalismo africanista sigue aún en pie, es porque ha tenido la suerte de no cruzarse aún con su Edward Said.

tados hacia el análisis "objetivo" de la música en sí misma. Hasta donde he podido averiguar, sólo Kofi Agawu (1997) se ha dado cuenta que lo que en realidad está diciendo Blacking es que el carácter único de un acto de creación musical se debe reflejar a nivel crítico, y esto limita (antes que multiplica) el número de explicaciones posibles, que debería ser (o devenir) una sola. Blacking se expidió en ese sentido muchas veces. Compárese, por ejemplo, la cita siguiente con la anterior:

Cada pieza de música tiene su propia lógica inherente, en tanto creación de un individuo criado en un ambiente cultural particular, y en los términos de ésta, en última instancia hay sólo una explicación de su estructura y su significado (1967: 6).

Ahora bien, ¿cual es la epistemología, el desarrollo metodológico o el hallazgo explicativo que justifica semejante reduccionismo? Como dice Kofi Agawu, "esta es con toda seguridad una posición extrema, que parece refrendar una forma de esencialismo, pero que es en un todo compatible con las presuposiciones del 'análisis cultural'" (Agawu 1997). Imagino que no hace falta remarcar que, en la contienda aquí implicada, malgrado los estereotipos dominantes, es el contextualismo de Blacking (y no el "objetivismo" musicológico) el que suscribe a la visión más mecánica y determinista.

A pesar de que cada punto de las afirmaciones de Blacking está acompañado de análisis de piezas y situaciones de la cultura Venda, no puede decirse ni que su postura sea enunciativamente clara, ni que sus principios programáticos estén correlacionados con un método vinculante, ni que este método (en caso de existir) esté aplicado consistentemente a una situación sostenida, de modo que pueda llegarse en algún momento o se haya llegado alguna vez a la dichosa "única explicación estructural posible". En el trabajo crítico que se está leyendo sostengo que Blacking *siempre* sostiene un argumento y también el contrario; la idea de la explicación única no es una excepción, ya que en la misma página se asienta un pasaje musical "que puede ser interpretado al menos de dos maneras" (Blacking 1973: 17), y pocos renglones después afirma que "pueden existir varias interpretaciones estructurales posibles de un patrón de sonido" (p. 19).

Tampoco está muy claro en qué consista después de todo el análisis funcional (no en el sentido kelleriano sino en el antropológico), cuan-

do (lejos del decálogo funcional de Alan Merriam que ya hemos visto) Blacking circunscribe la función de la música a una sola, en el entramado de una frase alambicada, preñada de abstracciones:

Las fuerzas en la cultura y la sociedad se expresarán en sonido humanamente organizado, dado que la principal función de la música en la sociedad y la cultura es promover la humanidad organizada por los sonidos exaltando la conciencia humana (Blacking 1973: 101).

Dado que, como he dicho, Blacking siempre tiene en sí mismo a su principal contradictor, no es de extrañar que "la principal función de la música" varíe sin control a lo largo de sus textos, pasando de "promover la humanidad" a "involucrar a la gente en experiencias compartidas", a "preparar al hombre para la tarea más difícil", que es la de amar, o a suministrar capacidad adaptativa (p. 103; 1978: 31). En textos algo posteriores, Blacking concederá todavía más poder y fuerza a la música, hasta un punto que se percibe extremo, concediéndole un extraordinario poder de transformación social:

La música no es, por lo tanto, un condimento opcional que sólo puede afrontarse cuando hay excedente económico; es uno de los fundamentos esenciales de la sociedad humana. ...[E]l estudio del cambio musical es de vital importancia para el futuro de los individuos y las sociedades porque puede revelar no sólo de qué manera la gente cambia su música, sino cómo, a través del medio musical, la gente puede cambiarse a sí misma de maneras inesperadas. ...La música puede proporcionar el vínculo entre el verdadero estado del ser humano y el predicamento de seres humanos particulares en una sociedad determinada, y especialmente la alienación que surge de la lucha de clases y la explotación humana (Blacking 1978: 21-23).

Es contradictorio, a mi entender, que un fenómeno cultural dotado de tales poderes, al parecer universales, no pueda ni merezca ser estudiado en sus propios términos, y se confíe la explicación de su tremenda fuerza a pequeños indicios contextuales, necesariamente episódicos e idiosincráticos, en todo caso *emic*, quizá inducidos por la presencia del antropólogo o por sus interrogatorios; no imagino cómo esos elementos de juicio puedan generalizarse hasta dar cuenta de "la conciencia humana", "la explotación humana" u otras categorías así de grandiosas, de un orden casi trascendental. Ni siquiera los antropólogos comparativistas que se definen como transculturales imaginan que los vacíos que median

entre los sujetos individuales, las sociedades particulares y sus prácticas, el conjunto de ellas y "el verdadero estado del ser humano" puedan ser salvados con tanta facilidad, sin un examen cabal de los medios y fines implicados en semejante demostración.

Los biógrafos de Blacking gustan destacar su oposición a las expediciones breves de recolección de datos que por entonces organizaba su maestro Hugh Tracey [1903-1977] a principios de la década de 1950; Blacking propugnaba en vez de eso largas inmersiones y exámenes en profundidad (p. ej. Reily y Weinstock 1998; Reily 2006: *passim*). En lo personal, si me lo preguntan, encuentro un valor inmenso en los registros fonográficos de Tracey para la recuperación de momentos y factores cruciales de la historia de la música popular africana: la adopción de la guitarra española en Congo, Zambia, Uganda y Zimbabwe, su descubrimiento del genial Jean Bosco Mwenda, su pieza *Masanga* y los estilos de *finger-picking*, la variación de los géneros a través de las sociedades y la geografía, su política activa de inspección de especies musicales amenazadas, su anticipo del advenimiento de las músicas del mundo en un contexto todavía tribal, su interés por los estilos híbridos o contaminados. Todo ello me resulta más vital que cuanto haya logrado John Blacking con sus largas inmersiones en el campo, en las que prestó muy poca atención a los procesos de cambio pese a escribir unas cuantas veces sobre su importancia (p. ej. Blacking 1979). La mayor parte de los estilos registrados por Tracey ya no se practican. Se ha dicho que en las sencillas notas de sus grabaciones no se percibe ninguna teoría interesante; sostengo que en los ilustres libros de Blacking tampoco.

Cuando Blacking se opone al análisis de la música en sí misma o como un fin en sí mismo, lo hace de un modo discursivamente genérico. Nunca cuestiona a ninguna corriente teórica o investigador en particular, con la única excepción del marco evolucionista, al cual pone en tela de juicio en las dos modalidades que le atribuye:

La primera estrategia [evolucionista] busca comprender el significado y las formas de la música especulando sobre sus orígenes históricos en el canto de los pájaros, los llamados de apareamiento y un montón de otras reacciones de algún mítico hombre "primitivo" a su ambiente. Siendo que las principales fuentes de información para este juego de adivinanzas han sido, y sólo pueden ser, las prácticas musicales de pueblos vivos, y un conocimiento de los orígenes de la música sólo es útil para comprender mejor estas prácticas, el ejercicio es claramente fútil. La segunda clase de estrategia tiene que ver con el de-

sarrollo de los estilos musicales como cosas en sí mismas. Tiende a presuponer que hay una historia mundial de la música, en la que el hombre comenzó usando una o dos notas y luego gradualmente descubrió más y más notas y patrones de sonido. Eso lleva a afirmaciones tales como "En el crecimiento de las grandes civilizaciones, la música es la primera de las artes en surgir y la última en desarrollarse" (Blacking 1973: 55).

Extrañamente, Blacking, pocos años más tarde, olvidará sus sarcasmos e insistirá en la significación de la dimensión biológica y evolutiva de las expresiones musicales:

Toda conducta y acción musicales deben verse en relación con su función adaptativa en un contexto evolutivo, ya sea que esto se limite a su función dentro de los mecanismos adaptativos de diferentes culturas, o extendido a su función en la evolución biosocial (Blacking 1978: 31).

De hecho, toda la antropología del cuerpo, que constituye uno de los aportes más interesantes de Blacking a la disciplina, se funda en el rechazo de la separación entre lo cultural y lo biológico, dado que numerosos rasgos de la cultura están biológicamente fundados, y todos los humanos poseen un repertorio común de estados somáticos, estados alterados de conciencia y propiedades de funciones cognitivas; más aún, la sociedad "no es meramente *como* un organismo: es un fenómeno biológico, un producto del proceso evolutivo" (Blacking 1977: 2, 8, 10). Aquí encontramos otro extremo epistemológico en que ni siquiera los positivistas obcecados incurren, y sobre el que los humanistas que se inspiran en Blacking deberían reflexionar en algún momento; éste no sólo instrumenta una metáfora biológica, que ha sido cuestionada tantas veces aun sabiéndola una figura del lenguaje, sino que concibe el "organismo" de la sociedad en un sentido literal.

Es verdaderamente una lástima que Blacking no haya desarrollado discusiones teóricas más sustantivas, confrontando con autores importantes de su época en vez de enfrentarse a postulados que ya no estaban en vigencia desde hacía décadas, como el evolucionismo tyloriano. En todo el texto esencial de Blacking no existe el menor reconocimiento al trabajo o a los postulados teóricos de ningún otro etnomusicólogo activo, con la única excepción de la referencia a Alan Merriam y Mantle Hood que ya he comentado. En otros textos esbozó una crítica al modelo de Alan Lomax, a tratarse en el segundo volumen de este libro; no es, como allí se verá, lo que se dice una buena crítica, ya que confunde un modelo

sincrónico de correlación estadística con un modelo procesual (Blacking 1979). En una tardía entrevista, poco conocida, Blacking ratifica su desdén por la elaboración teórica en una confesión reveladora:

En cierta medida, la falla es mía. Siempre me ha disgustado la discusión teórica de alto vuelo, que está diseñada básicamente para mostrar cuanto ha leído uno. No estoy interesado particularmente en largas diatribas sobre teorías insostenibles e idiotas. Preferiría no estar involucrado en cuestiones teóricas en absoluto (Blacking 1989).

El problema es que sí está involucrado. Los mejores trabajos de Blacking son aquellos en los que la discusión teórica no aparece, y en los que no estima necesario subrayar reflexivamente lo que está haciendo, sea ello analítico o etnográfico. Su simple y breve reseña de la música Venda en el Diccionario Grove, por ejemplo, me parece una obra maestra de concisión y excelencia (Blacking 1980), independientemente de que los aspectos cognitivos o conceptuales podrían haber sido presentados con mayor sistematicidad, y las alegaciones funcionales con menor discreción.

Antes que etnomusicólogo, Blacking se sentía antropólogo; en una entrevista tardía, él mismo destacaba su parentesco espiritual con Bronislaw Malinowski, su etnógrafo más admirado por el fino detalle de sus caracterizaciones culturales y su intensa inmersión en el terreno. Él se sentía también en un mismo linaje con Evans-Pritchard y con Meyer Fortes, aunque éste le había vaticinado que, al optar por una carrera mixta, como antropólogo le estarían vedados "honores de grado del primer orden" (Blacking 1989). Incluso en la elección de sus antropólogos venerados se manifiesta esa tendencia a la contradicción por parte de Blacking que documentaré mejor en un momento: no veo forma en que se pueda conciliar a Malinowski con Evans-Pritchard. Cuesta imaginar dos autores más opuestos. La teoría de aquél era para éste un marasmo de verborrea y trivialidad, "una elaboración verbosa de lo obvio y la elevación de lugares comunes a conceptos científicos" (Evans-Pritchard 1987: 254). Las querellas entre Evans-Pritchard y los malinowskianos han sido legendarias (cf. Kuper 1973: 117-118). Evans-Pritchard fue para Malinowski "uno de sus más acerbos enenigos personales y profesionales" (Geertz 1989: 90). Y además, "según los rumores, cuando Malinowski murió, Evans-Pritchard confesó que estaba destrozado, y manifestó que verse privado del objeto de un odio tan apasionado era como enfrentarse a una vida vacía" (Gellner 1987: 29).

La arquitectura de la exposición maestra de Blacking, que se torna aun más evidente cuando se consideran varios textos consecutivos, justifica la imputación de inconsistencia que le enrostrara Kofi Agawu (1997). Yo iría todavía más lejos que Agawu. En mi opinión, la obra de Blacking es un denso tejido de contradicciones entre disquisiciones adaptativas y su negación del evolucionismo; entre su universalismo cognitivo y sus énfasis particularistas; entre su rechazo de la analogía lingüística y su apelación a estructuras superficiales y profundas; entre su crítica de la analiticidad y la profusión de pentagramas que cubren páginas enteras; entre su admiración por antropólogos que han sido (o creído ser) grandes teóricos y su repugnancia hacia la teoría; entre su aprecio por los conceptos locales y su indiferencia por las teorías de los nativos de profesión musicológica; entre su dependencia del pensamiento nativo y la falta de una estrategia capaz de ponerlo en primer plano. En Blacking estas contradicciones no son marginales, sino constitutivas; semejante propensión a la antítesis es menos una peculiaridad ocasional que un síndrome sistemático. Sucede como si el material teórico entre manos le fuera imposible de manejar con continuidad y coherencia, y como si aun su texto más esmeradamente editado no pasara de ser una especie de borrador de ideas posibles, cada una de las cuales niega alguna otra que él mismo ha defendido alguna vez.

En cuanto a los alumnos y colaboradores de Blacking, habría que mencionar su influencia en la formación y el trabajo de Kenneth Gourelay, Gerd Baumann, Rita Segato y la chilena Maria Ester Grebe-Vicuña (Blacking 1989), todos ellos a la larga partidarios de las mismas clases de correlacionismo difuso, veneración de las enseñanzas del maestro y teorización antropológica diluida y ecléctica.

Sería imposible enumerar todos los estudios que reflejan de una manera u otra el influjo de Blacking. De todos modos singularizaré uno de ellos, particularmente representativo, porque muestra con claridad meridiana el punto en que los principios orientadores de Blacking comienzan a manifestarse como un obstáculo que impide la apertura hacia nuevas o diferentes modalidades de investigación, en nombre de una adscripción dogmática a un criterio contextual nunca debidamente sustanciado de todas maneras. Me refiero al estudio cognitivo de Pirkko Moisala (1993), profesor de música de la Åbo Akademi Universitet de Turku, Finlandia, y partidario fervoroso y autoconfeso de los "métodos relativistas" basados en la cognición social y en la performance.

Moisala cuestiona, por ejemplo, la investigación musicológica en inteligencia artificial debido (1) a su presuposición materialista que afirma que todos los procesos musicales se traducen en sonido y (2) a su ignorancia de los factores culturales. Fustiga también a los estudios experimentales en psicología por considerarlos etnocéntricos y prescindentes del contexto; y excomulga los marcos basados en la teoría lingüística por su rechazo a tratar la música como un "sistema de modelización primario", aunque confiesa no tener la menor idea acerca de cómo funciona ese sistema de modelización en la vida práctica. La postura de Moisala, igual que la de muchos que han adoptado ideas de Blacking en una vena parecida, niega la legitimidad de escoger los objetivos de un estudio según cuadre a la delimitación del objeto que se pretende abordar. Mi postura, si quieren saberla, es que nadie tiene la obligación de incluir el contexto si lo que desea investigar es otra cosa, o si la indagación es de carácter general o comparativo, o si el foco está puesto en otra parte. Y nadie ha de ser compelido tampoco a adoptar ideas de manifiesta precariedad, cuyos propios autores admiten no saber muy bien en qué consisten, o no experimentar gran interés por averiguarlo.

Otros etnomusicólogos, sobre todo europeos, han explicitado sus eventuales discrepancias con Blacking, aunque en contadas ocasiones. John Baily, quien alguna vez fuera colaborador de Blacking en la Queen's University de Belfast, ha señalado algunos prejuicios que afectaban la percepción que Blacking tenía de la cultura Venda:

Mirándolo bien se puede ver que él tendía a idealizar el costado igualitario de la sociedad Venda. No percibió su división en clases nobles y comunes, y no prestó atención a los músicos especialistas que no se conformaban con sus ideas sobre la musicalidad universal de los Venda. Los Venda devinieron "el pueblo musical", un ejemplo de lo que nosotros podríamos y deberíamos ser (Baily 1990: xiii).

Michael Fischer y David Zeitlyn, en un fastuoso sitio de Internet que compendia información sobre la iniciación Venda recopilada por Blacking, encuentran además razonable que se desconfie de una posición tan idealista como la que él sustentaba respecto de la función de la música en la sociedad (<http://era.anthropology.ac.uk>). Reginald Byron piensa que *How musical is man?* rebosaba de afirmaciones histriónicas y de trazo grueso acerca del carácter innato de las capacidades musicales humanas apoyándose sobre testimonios muy frágiles, y en ocasiones careciendo de toda evidencia (1995: 17).

Cuando Blacking (1967) asienta su recelo hacia la comparación, alegando que las similitudes superficiales entre estilos no son dignas de estudiarse, ya que aun si encontráramos los mismos intervalos en dos culturas, podría llegar a suceder que esos intervalos posean significados diferentes en los dos sistemas, Bruno Nettl cree que eso podría ser bueno o malo, según uno esté o no preocupado particularmente por la significación. Ni siquiera Alan Merriam rubrica esta postura: "[Si] Blacking está argumentando que las estructuras de la música no se pueden comparar... no estoy de acuerdo con esta conclusión; sugiero que en el mejor de los casos es un argumento de desesperanza" (Merriam 1969: 936). El argumento de Blacking suena todavía más débil cuando él aparece refrendando, según es su costumbre inveterada, la opinión contraria:

Los análisis estadísticos pueden mostrar que la música de dos culturas es muy diferente, pero el análisis ...puede revelar que poseen esencialmente el mismo significado, el cual ha sido traducido en los distintos "lenguajes" de las dos culturas (Blacking 1966: 218).

Nettl vuelve a observar que esa idea puede parecer interesante, pero se pregunta cómo es que podría surgir si no se realizara una comparación en primer lugar (Nettl 1983: 58). De todas maneras, las observaciones de Blacking referidas a la convergencia o disimilitud de "significados" no constituyen una idea novedosa, ya que tan temprano como en 1887 Franz Boas escribía que "la apariencia exterior de dos fenómenos puede ser idéntica, pero sus cualidades immanentes podrían ser absolutamente distintas" (Boas 1887: 66). Por otra parte, y volviendo a la cita de Blacking, alguien debería preguntarse alguna vez qué tiene que ver el análisis, que es estrictamente sintáctico, con los significados; es un hecho que éstos discurren en un orden semiológico diferente, cuya misma existencia, carácter y relevancia en música serán por siempre materia de discusión.

Tampoco es fácil extrapolar los análisis de Blacking de la musicalidad Venda de Sudáfrica a otros contextos culturales, pues él mismo advertía que "en esta temprana etapa de la investigación debemos ser cuidadosos y no presuponer que la música siempre es creada por los mismos procesos, o que estos procesos están especialmente vinculados a los que se emplean en otras artes. Los procesos que en una cultura se aplican al lenguaje o a la música, puede que en otra se apliquen al parentesco o a la organización económica" (Blacking 1973: 49). Por más que Blacking haya sido en el fondo más universalista que particularista, él mismo recono-

ce no haber sido capaz de proporcionar una forma de pasar de lo peculiar a lo general.

Kofi Agawu también ha afirmado que, incluso en su trabajo más focalizado sobre las canciones infantiles de los Venda, donde hubiera tenido oportunidad de hacerlo con mayor detenimiento, Blacking enuncia, pero no demuestra (ni siquiera a nivel simbólico), las correspondencias entre la estructura social y la estructura musical. Además,

Nadie duda de la relación necesaria entre los recursos naturales de una cultura (incluyendo los ambientales), por ejemplo, y las clases de instrumentos musicales que ella prefiere. A nivel cognitivo, sin embargo, la afirmación de que los patrones de sonido irónicamente reflejan patrones de organización social parece un poco burda, y sumamente necesitada de una formulación más sutil (Agawu 1997).

Agawu encuentra que la idea de la interrelación o correspondencia estructural se repite en diferentes formas infinidad de veces en los textos de la compilación póstuma *Music, culture and experience*, abusando de la paciencia de cualquier lector y llegando a constituirse en una especie de argumento que intenta persuadir por saturación; pero Blacking nunca establece una prueba más allá de toda duda razonable, y no llega a definir tampoco de qué tipo de relación sistemática se trata (cf. Byron 1995: 31, 33, 40, 46, 51, 56, 57, 70; también Blacking 1973: 26, 30-31, 53, 73, 88, 89, 99).

Lo que a lo sumo tenemos en su obra es alguna ejemplificación de orden metafórico y siempre circunstancial, como cuando Blacking sugiere, en otro texto, que la vida musical Venda está vinculada al orden social en un número de aspectos y niveles: "sonido/sonido complementario, tónica/contratónica, llamado/respuesta, individuo/comunidad, tema/variación, jefe/súbditos, etc" (Blacking 1971: 104; 1973: 112). Esta idea, que parece tan valiosa y categórica, es en realidad retórica en estado puro. El carácter colectivo, complementario o antagónico, polifónico y polirrítmico de las músicas grupales africanas apunta tan obviamente a dimensiones y cualidades que también atribuiríamos a la sociedad (alternancia, independencia, interdependencia, consenso, oposición, conflicto, subordinación, complejidad) que todo esto acaba siendo más incidental que revelador.

El razonamiento tiene que ver más con figuras del lenguaje, con las posibles formas de hablar de distintas clases de "organizaciones", que con homologías estructurales verificables. La ilustración de casos que lleva adelante Blacking siempre es circunstancial; a pesar de su contundencia

aparente, nunca termina de elaborar un sistema exhaustivo de correspondencias entre música y sociedad con capacidades predictivas en ambos sentidos, que es lo menos que puede esperarse de un autor que alega que hay sólo una interpretación posible de una pieza de música, y esa interpretación es sociocultural. Otras correlaciones de Blacking vinculan el *tempo* de la música Venda a la forma de andar pausada de este pueblo, impuesta por el ambiente montañoso, lo mismo que las danzas en ronda, ya que la montaña no ofrece mucho espacio para las danzas en línea; los vecinos Tsonga, por el contrario, viven en las llanuras, caminan más rápido, y tienen músicas de *tempi* más veloces (Blacking 1965: 47). Con su habitual sensatez, Bruno Nettl duda que semejantes correspondencias se puedan demostrar o universalizar (Nettl 1983: 238).

Los paralelismos metafóricos de Blacking no son tampoco originales, sino que tienen que ver con un género analógico y alegórico ampliamente popular en la antropología de la música africanista de todos los tiempos. Muy tempranamente, Marius Schneider, por ejemplo, destacaba las analogías formales entre la música y la estructura comunal africanas (Schneider 1937). En la misma tesitura, Klaus Wachsmann se preguntaba: "¿Es demasiado fantástico sugerir que las canciones de los Sebei se encuentran tan dominadas por interjecciones corales breves porque la tribu está organizada con suma laxitud, y que la regla autocrática de los jefes [en Buganda] se refleja en las extensas partes que los solistas tienen en sus canciones?" (Wachsmann 1956: 8). Kwabena Nketia ha relacionado la estructura musical del repertorio para trompetas africanas en *hocket* con transacciones sociales que pueden describirse casi con las mismas palabras, señalando que el área de las formas jerárquicas de *hocket* instrumental coincide con la dispersión de formas monárquicas y nobiliarias (Nketia 1962). Alan Lomax ha vinculado los lánguidos patrones musicales pigmeos con un sistema social igualitario, solidario, cargado de afecto (1968: 202). Robert Thompson, a su vez, ha caracterizado las filigranas de alta complejidad de la música, la danza y el arte visual Yoruba como "una expresión comunal de la individualidad percusiva" (Thompson 1966: 91). Y Nicholas England ha sugerido que las estructuras contrapuntísticas de la polifonía !Kung reflejan "el deseo de los bosquimanos de permanecer independientes [de otras voces] ...al mismo tiempo que contribuyen con vitalidad a la vida comunal" (England 1967: 60).

Podría multiplicar los casos de razonamiento analógico más allá de la paciencia de cualquier lector, pero creo que ya está demostrado que es-

tas metáforas constituyen un viejo y afianzado género africanista. Cabe pensar que en otros lugares del mundo también hay comunidades, interdependencia, jerarquías y reciprocidad, pero como no hay polifonía, ni *hocket*, ni polirritmia, ni llamado/respuesta, estas analogías no asaltan la imaginación del estudioso, como sí lo hacen recurrentemente en África (cf. Chernoff 1979; Keil 1979; Wachsmann y Cooke 1980: 148-149). Cuando esta misma especie de abducciones se le ocurre a Marius Schneider o a Alan Lomax, se impugna a uno por místico y al otro por materialista, y se le exige a aquél fundamentos empíricos y a éste mejor tratamiento estadístico; cuando es Blacking quien lo propone, se lo festeja como "una idea inspiradora ...un invaluable legado al humanismo en general" (Sarasini 1998), o "una hipótesis persuasiva que se desprende de la observación cuidadosa de la interacción en la sociedad" (Waterman 1991: 178). Invito al lector a que saque sus propias conclusiones respecto de la originalidad de Blacking en este terreno, o de la impropiedad de razonamientos antropológicos interpretativos de la misma índole que atañen a dramas sociales, culturas como textos o riñas de gallos.

Por más que se comparta su simpatía ideológica por la contextualización y por el punto de vista nativo, Blacking nunca elaboró un método susceptible de adoptarse. Ha regalado a la disciplina un caudal de ideas sugestivas e innumerables hipótesis de trabajo; pero hoy en día es evidente que su desdén por la teoría impactó en la instrumentalidad de sus métodos y en la valoración formal que él pudo tener de las ideas ajenas. En sus referencias a la musicalidad Venda se percibe muy a las claras que no desarrolla nada que se parezca a un diseño de investigación, y por más que las famosas correspondencias clamaran por una prueba concluyente y un régimen sostenido, Blacking nunca ofreció otra cosa que incontables variaciones de enunciados que daban por sentada su existencia. La falta de ese diseño, a mi juicio, no tiene que ver tanto con su reticencia a formular teorías propias, sino con la debilidad de su conocimiento de las teorías ajenas. La falta de familiaridad de Blacking con los modelos lingüísticos y semiológicos es tangible, y no hace más que reproducir el aislamiento entre la antropología social y las teorías del lenguaje que fue característico de la disciplina en Gran Bretaña con posterioridad a Malinowski, señalado y documentado con todo detalle por Hilary Henson (1974) y por Edwin Ardener (1989: 1-44). La actitud de Blacking frente a los mejores métodos etnocientíficos de los 60 y 70 fue de desentendimiento, y su apreciación de la gramática generativa transformacional y las

densas elaboraciones chomskyanas posteriores no llegó mucho más allá de unos pocos estereotipos a pesar de que usaba un par de nociones que provenían de allí.

El punto de vista "cognitivo" que interesa a Blacking, por otra parte, se reduce a la reproducción eventual de categorías nativas, como las que identifican los tipos de música comunal reconocidas por los Venda y las ocasiones del año correspondientes, o las que definen géneros musicales aceptables en diferentes contextos (Blacking 1973: 42, 77): nada que a un etnógrafo novicio no se le hubiera ocurrido relevar, por más analítica y abstracta que fuese su estrategia. Los conceptos nativos tampoco están estructurados en dominios lexémicos, paradigmas o taxonomías en función de sus componentes semánticos, a pesar que en aquella época esos ordenamientos estaban a la orden del día: solamente se exponen categorías sueltas, sin garantía de que su inventario sea exhaustivo, y sin mantener constantes los criterios (nativos o no) que las relacionan entre sí. Y cuando aparecen cuadros, ellos son más bien lamentables: invito a comparar, por ejemplo, los confusos diagramas de Blacking, pródigos en "etcéteras" (1973: 42, 77) con las analíticas etnosemánticas exhaustivas de Hugo Zemp (1971: 142-143; 1978: 41, 46), Manolete Mora (Kartomi 1990: 22, 236, 237) o Timo Leisiö (1977: 45, 47, 50; 1983; 1985).

A diferencia de lo que pudo haber sido el caso de Merriam, algunos trabajos de Blacking son extremadamente analíticos. En ellos, Blacking no sólo proporciona un detallado análisis musical de piezas sino que en ocasiones las manipula y transforma para poner de manifiesto sus estructuras recónditas. En un artículo sobre los problemas metodológicos del análisis etnomusicológico, por ejemplo, Blacking pasa revista a lo que él llama "uno de los desarrollos más excitantes de técnica analítica", el Análisis Funcional Sin Palabras de Keller. Esta observación merece un comentario detenido.

Hans Keller [1919-1985], un emigrado vienés en Gran Bretaña, había desarrollado un sistema de análisis que buscaba minimizar la influencia de las palabras (aunque no de los conceptos) sustituyendo explicaciones verbales por explicaciones musicales (cf. Keller 1957). En este método, el analista se transforma en un compositor que proporciona un comentario meta-musical que pone al descubierto la estructura temática de una obra, haciendo que la música funcione como meta-lenguaje. Los artículos analíticos de Keller, que se hicieron muy conocidos en la década de 1950, exponían un método de "análisis funcional" o "bidimensional"

designado para identificar las ideas singulares unificadoras de las cuales se derivan toda una composición. Así como Blacking hablaba de estructuras de superficie y estructuras profundas, Keller distinguía entre "contrastes manifiestos" en la superficie y una "unidad latente" en la profundidad de una composición. Cuando en 1957 Heinrich Schenker [1868-1935], otro analista del cual después me ocuparé, abandonó la analítica verbal para desarrollar una técnica de grafos, Keller comenzó a elaborar sus análisis puramente musicales, los cuales llegaron a transmitirse por radio sin comentarios hablados adicionales (cf. Bent 1980). En mis seminarios de antropología de la música he aplicado este mismo principio utilizando "Yaa Amponsah" como composición generadora de buena parte del repertorio de *highlife* de Ghana y Nigeria a lo largo de setenta años.

Blacking encuentra afinidad entre la búsqueda de Keller de "la música detrás de la música" y su propio descubrimiento en el sentido de que a pesar que las canciones infantiles de los Venda parecen divorciadas de los otros estilos musicales de la cultura, son de hecho "variaciones de temas de la danza nacional Venda, *tshikona*, y de las danzas pentatónicas para flautas de caña de los jóvenes" (Blacking en Baily 1990: 195). La música detrás de la música vendría a ser una estructura profunda, una articulación bajo la superficie que guarda una cierta analogía con la noción chomskiana de competencia: las canciones pueden ser despojadas de lo inesencial para revelar una canción profunda y subyacente. Leyendo finalmente el texto de Blacking se descubre que, en un conjunto en el que se menciona el pensamiento de muy pocos autores, él destaca no obstante los "impresionantes estudios" de análisis temático de Heinrich Schenker, Rudolph Rétí, Hans Keller y Alan Walker, capaces de vincular lo formal con lo expresivo (Blacking 1973: 102, 105; Rétí 1961; Walker 1962). Lo que sigue faltando a todas luces en el brillante análisis kelleriano de Blacking y en su inesperado desagravio de la analítica es, para mal de la causa antropologicista, la vinculación formal de la música con las pautas culturales, en términos de lo que Durkheim llamaba "variaciones concomitantes".

Las "estructuras profundas" de Blacking, aun en la elaboración que adopta la metodología de Hans Keller, empalidecen si se las considera en contraste a lo que se hace habitualmente en musicología clásica o en etnomusicología analítica bajo el rótulo de método schenkeriano, o a la metodología que había propuesto Hornbostel cuarenta años antes de Blacking y treinta antes de Chomsky, también aplicada a canciones afri-

canas (cf. Hornbostel 1928). Hay una analogía tan grande entre las analíticas de Schenker, Keller, Hornbostel y Blacking que se justifica una breve reflexión para terminar con este asunto.

Heinrich Schenker fue un teórico de la musicología que desarrolló un complejo método de análisis y reducción a estructuras que fue muy conocido y aplicado, aunque siempre se lo consideró controversial. Su concepto de estructura en gran escala se describe en términos de una *Urfinie* (línea melódica fundamental), un *Ursatz* (composición fundamental) y diversos *Schichten* (niveles estructurales: profundo, medio y de superficie). Décadas antes que se postularan forzosamente ideas extrapoladas de la gramática generativa chomskyana, *Urfinie* subsume los motivos, las frases y otros conceptos tradicionales, por cuanto comprende un componente estructural todavía más fundamental. Un concepto o recurso adicional es el de *Urfinie-Tafeln*, que son grafos analíticos que emplean notación musical y símbolos especiales. El método no está supeditado a las técnicas de graficación, que podrían ser otras o que (como ya lo demostró Keller) podrían ser musicales si así se prefiere. El concepto general de niveles estructurales proporciona una diferenciación jerárquica de componentes musicales que, a su vez, establece la base para describir e interpretar relaciones entre los elementos de cualquier pieza, o entre composiciones, o entre estilos.

A la luz del método de Schenker, los esfuerzos de algunos etnomusicólogos, Blacking incluido, por adoptar ideas estructurales extrapoladas más mal que bien de la gramática chomskyana (cuando los musicólogos disponían treinta años antes de métodos más adecuados para tratar los procesos sonoros de la música) se revela más impropio de lo que jamás imaginara Steven Feld en su famosa crítica de los modelos lingüísticos en etnomusicología (Feld 1974). Aunque Schenker sólo aplicó sus métodos y técnicas a composiciones de la tradición clásica entre Bach y Brahms, en los últimos años se los ha encontrado aprovechables para diversos géneros de música etnográfica en general y africana en particular (cf. Ekwueme 1972; Forte 1980; Bent 1980; Agawu 1989; 1990; Stock 1993). De particular interés es el trabajo analítico de Ekwueme que aplica exitosamente los métodos schenkerianos no ya a la melodía, sino al ritmo de la música africana (Ekwueme 1975-76: 34 y ss.). No es casual que el texto culminante de Blacking finalice con una sorpresiva reivindicación de las formas más elaboradas de la analítica musicológica, en un acto de justicia intelectual que tampoco es casual que los culturalistas ligados al contexto se hayan negado siempre a tener en cuenta (cf. Blacking 1973: 105, 106).

Los antropólogos, a cuyas filas Blacking siempre aspiró a pertenecer, o bien no conocen a Blacking o lo someten una crítica tan taxativa como sumaria. Howard Kaufman, por ejemplo, sostiene que el lector que haya leído *How musical is man?* Queda más a oscuras después de leer el libro que antes de hacerlo. También percibe con claridad las frecuentes contradicciones del autor: mientras por un lado Blacking cuestiona las estrategias funcionalistas, poco después está diciendo que la única forma de comprender la música es analizándola en términos de su rol en la cultura. Blacking expresa también que antes de analizar la música se debe estudiar "la naturaleza del hombre". Se deja al lector pensando, concluye Kaufman, que el etnomusicólogo no tiene más alternativa que la de hacerse filósofo antes de emprender su trabajo de campo (Kaufman 1974: 880).

Mi crítica final no apunta tanto a Blacking, casi siempre ajeno a la pedantería y a la anti-ciencia, como a los contextualistas que lo han endiosado. Para decirlo en pocas palabras, la analítica proporciona elementos de juicio que serían mejores candidatos para una generalización antropológica que las correspondencias metafóricas de los culturalistas, acompañadas siempre de discursos que van desde lo obvio a lo contradictorio, de una desvalorización del análisis de la música como si ésta no fuera una realización humana, de una exclusión autoritaria de los marcos alternativos y de una actitud de desdén hacia un ejercicio de teorización que es palpablemente lo que más está haciendo falta. El máximo descubrimiento de Blacking, que revela que las canciones infantiles Venda que parecen ser tan distintas en realidad derivan de la música Venda más común, es un logro que se deriva del análisis de la música "en sí misma", antes que de cualquier elemento de juicio contextual (Nattiez 2004). Alguna vez habrá que sacar de ello las debidas conclusiones.

Etnografía de la música: Seeger, Feld, Joseph, Nketia

Al cabo de la crítica de las contribuciones de Merriam y Blacking, queda claro que la introducción del contexto en la etnomusicología no ha sido tan exitosa como los contextualistas se inclinan a pensar. Esta sección concluye el tratamiento de las formas contextualistas genéricas de la antropología de la música trayendo a colación opiniones a favor y en contra, luego de revisar algunas propuestas algo más recientes, como la de Anthony Seeger (1979, 1987), Steven Feld (1984), Rosemary Joseph

(1988) y Kwabena Nketia (1990). Otras estrategias con fuerte contenido contextual, como la de Steven Feld (1982), Ruth Stone (1982) o Jeff Todd Titon (1996) se revisarán en capítulos específicos dedicados a los enfoques performativos, interpretativos y posmodernos.

Un par de años después que el compositor, filósofo y "musicólogo sistemático" Charles Seeger [1886-1979] cuestionara con acrimonia los abordajes integrativos (1977), su nieto Anthony Seeger¹¹ comenzó una serie de trabajos contextualizadores que se hicieron sumamente populares y que pusieron en el mapa a la tribu Suyá del Alto Xingú, en el mismo plano de celebridad que los Venda de Blacking, los Basongye de Merriam o los Kaluli de Feld (A. Seeger 1979, 1980, 1987). La estrategia de Anthony Seeger tiene una doble vertiente: procura conciliar la antropología de la performance con los enfoques sensitivos y experienciales que se generalizaron tras la publicación de los trabajos de los Rosaldo, Richard Shweder y Robert Levine, llegando casi a constituir una especie de "antropología de la emoción". Ésta finalmente no se consolidó como campo específico, aunque mereció *surveys* en el *Annual Review* e innumerables trabajos de Catherine Lutz en un momento en que la disciplina todavía estaba en busca de campos nuevos, en las vísperas del vendaval posmoderno (Shweder y Levine 1984; Lutz 1986; Lutz y White 1986; Lutz y Abu-Lughod 1990).

Anthony Seeger ha venido definiendo la música como

...una intención de hacer algo llamado música (o sonidos estructurales similares a lo que *nosotros* llamamos música) como algo opuesto a otras clases de sonidos. Es una habilidad para formular secuencias [*strings*] de sonidos aceptados por los miembros de un grupo dado como música (o como sea que ellos la llamen). La música es la construcción y el uso de instrumentos que producen sonido. Es el uso del cuerpo para producir y acompañar los sonidos. La música es una emoción que acompaña la producción de una performance y la participación en ella. La música es sonido, pero es también intención tanto como realización; es emoción y valor, tanto como estructura y forma (A. Seeger 1987: 14; 1991, 343).

Partiendo de la distinción que había establecido Merriam entre usos y funciones, Seeger examina dos géneros de canción muy diferentes

11. Incidentalmente también sobrino de los músicos Mike y Pete Seeger. Activista que reintegraba los derechos de propiedad intelectual a sus informantes, Director de Smithsonian Folkways y profesor de Antropología de la Universidad de Indiana en Bloomington, Anthony Seeger se retiró en 1999, aunque todavía participa ocasionalmente en la profesión.

en estilo y uso, concluyendo que la función del tipo *akia* involucra "la intención del cantante de ser percibido como un individuo por ciertos parientes femeninos", mientras que el *negere* funciona como una forma de "expresar la existencia y la unidad de los grupos ceremoniales basados en nombres" (1979: 391). Pero el uso declarado de la música es ritualista, y estas funciones no emergen hasta después que los usos se analizan e interpretan. A partir de un análisis más profundo de este nivel de funcionalidad, puede llegar a ponerse de manifiesto una función singular, más específica de la cultura bajo estudio. Seeger llega al extremo de proponer que los eventos musicales crean efectivamente aspectos de la organización social, que en el caso de los Suyá sería el dualismo (p. 392). Este aspecto volvió a ser estudiado en un artículo diez años posterior, en el cual inesperada e informalmente Seeger aplicó la teoría lógica y matemática de los conjuntos difusos [*fuzzy sets*] (Seeger 1989).

En una frase que sólo podría manifestarse en voz pasiva, Anthony Seeger establece que la música es compuesta, aprendida, ejecutada y respondida por miembros de sociedades. La música es, entonces, un sistema de comunicación que involucra sonidos estructurados, producidos por miembros de una comunidad que se comunican con otros miembros. Esta es una definición que explícitamente él reconoce muy similar a la de "sonido humanamente organizado" de John Blacking y a la de "música como cultura" de Alan Merriam. A diferencia de ambos autores, sin embargo, Seeger se encuentra más a gusto en lo que él llama etnografía de la música que en la antropología del mismo nombre, y se reconoce como un particularista a quien sólo interesan los estudios en profundidad, focalizados en la concepción nativa de los fenómenos musicales, en una tesitura que Charles Seeger hubiera llamado de "densidad semántica", y en la cual Anthony encuadra trabajos como los de Ames y King (1971), Hugo Zemp (1971), y en grados distintos Charles Keil (1979), John Miller Chernoff (1979), Paul Berliner (1981), Ruth Stone (1982), Steven Feld (1982) y por supuesto él mismo (A. Seeger 1987).

Esta lista ilustra mejor que cualquier otro testimonio la culminación de un momento experiencial y particularista de la antropología de la música que fue propia de este tiempo, y al que no es ajeno la influencia de la descripción densa de Clifford Geertz (1987a)¹², arquetipo culminante del

12. De todas maneras, desde perspectivas que van de lo posmoderno a lo poscolonial, Geertz ha sido cuestionado últimamente por el carácter personal de su modelo interpreta-

principio de la "densidad semántica" imaginada por el abuelo Charles. Cualquier antropólogo familiarizado con la literatura de esa época encontrará que las ideas de Anthony Seeger, igual que las de muchos otros autores que habremos de revisar, son monótonamente redundantes respecto de lo que por aquel entonces se estaba discutiendo en infinidad de libros, congresos y lobbies de la corriente principal de la disciplina.

En su gran etnografía musical de los Suyá, Seeger despliega un descomunal repertorio de recursos de escritura etnográfica, como si estuviera administrando las recetas definidas en las normas de etiqueta de la escritura etnográfica posmoderna, codificadas en los artículos de Marcus y Cushman (1991) o de James Clifford (1991), cuyos originales acababan de editarse. Por empezar, Seeger utiliza distintos tiempos verbales para diferentes tipos de material. El presente del indicativo se emplea cuando se describe un evento particular, y el tiempo pretérito cuando se hacen observaciones analíticas o se extraen conclusiones. Con ello Seeger se atiene también a las ideas de Johannes Fabian (1983), quien se oponía al uso del "presente etnográfico", el cual supone conducía a los lectores a un "País de Nunca Jamás" que podía llevarlos a creer que lo que se estaba describiendo siempre había sido, era y seguiría siendo así. Seeger sostiene que el uso del tiempo presente es capaz de ayudar al lector a comprender que lo que está leyendo se refiere a un evento único y singular (A. Seeger 1987: xvi).

La organización general del libro es también analógica y autoconciente. En el primer capítulo se presentan los eventos iniciales de una ceremonia, que constituye el eje del estudio. Luego vienen siete capítulos de información observacional y analítica. El último apartado explora los acontecimientos finales de la misma ceremonia y es seguido por una sección que se intitula "Por qué cantan los Suyá". Al final llegan las "Implicaciones" (p. 138). Éstas incluyen los siete elementos que Seeger considera fundamentales en la práctica del trabajo de campo, (1) ¿Qué?, (2) ¿Dónde?, (3) ¿Cómo?, (4) ¿Cuándo? (5) ¿Por quién?, (6) ¿A quién? y (7) ¿Por qué?, una forma de organización que Seeger viene aplicando por lo menos desde 1980 (A. Seeger 1990: 275). "¿Qué?" se utiliza para organizar cuestiones que tienen que ver con la melodía, la ornamentación, la

tivo, que nunca ha reconocido o destacado el papel de los informantes o de las autoridades nativas (por ejemplo, marroquíes) en la construcción de sus interpretaciones. Edward Said ha observado, por ejemplo, que "literalmente no hay una sola fuente marroquí citada en su estudio del mercado de Marruecos" (cf. Said 1989: 219; Eickelman 1989; Romero 2001).

forma y el texto y "¿Cómo?" para hacer lo propio con el timbre vocal, la tesitura y el tempo, y constituyen las dos preguntas que más tienen que ver con la música en sí misma. "¿Por qué?" es la más importante para comprender la música en la cultura, y no es coincidencia que sea la que concede al libro su título. Como forma de articulación del modelo la secuencia de preguntas es ingeniosa y ordenadora, aunque luego se perciba que el nexo entre unas preguntas y otras no ha sido elaborado.

A lo largo del texto también hay dispersos numerosos punteros a información comparativa, más como digresión pedagógica que como ejercicio formal: una comparación de la aldea con una sala de conciertos, del ciclo anual con una serie de recitales, de la población con una orquesta (1987: 65); en otro momento, Seeger plantea una analogía entre la concepción Suyá del mundo de los espíritus y lo que los norteamericanos que no han viajado allí piensan que puede ser China o Europa (p. 57). La idea general de la obra es "estudiar el mito, el ritual y la organización social de los Suyá para comprender comparativamente la relación que los dos primeros tienen con la organización social y la coherencia general del sistema simbólico", con especial énfasis en la música (p. 3-4). El marco pretende ser una "antropología musical", que Seeger considera es algo muy diferente a una antropología de la música: él desea investigar la música como una entidad que crea y da forma a la cultura, lo cual es distinto a meramente estudiar la música en su contexto cultural (p. xiii).

Seeger también explota su propia condición de músico, en la más pura tradición artística de su familia:

El trabajo de campo es un delicado intercambio de información y una interacción sutil de personalidades, situadas dentro de un contexto socio-económico más amplio. Los Suyá pensaban que éramos cantantes bastante buenos, lo que probablemente ayudó cuando se trató de estudiar su música y sus mitos. Cantar, ellos fueron rápidos en darse cuenta, era una de las pocas cosas que podíamos hacer bien. Como cazadores, pescadores, ralladores de mandioca o aprendedores de idiomas éramos decididamente inferiores a sus propios hijos. Pero podíamos cantar. Cantábamos cuando nos lo pedían, sin importar cómo nos sintiéramos. Y éramos famosos a través de todo el Parque Nacional Xingú por nuestras canciones. Algunas de ellas ...se transformaron en *hits* intertribales (loc. cit.).

Es imposible no equiparar esa anécdota de *rapport* con el relato de la huida de Clifford Geertz y esposa del raid policial en su debut en la al-

dea balinesa de Tihingan, gesto que le ganó el aprecio y la complicidad de sus informantes (Geertz 1987a: 339-342). Para mayor efecto, en la aldea Suyá Seeger era un músico entre músicos. Una de las ideas rectoras de todo su ensayo enfatiza (en tiempo pretérito, naturalmente) la importancia de la música en la vida social y cultural de los Suyá, lo que una vez más alimenta mis suspicacias respecto de la influencia de los nativos en la orientación argumentativa de los etnógrafos:

Así como cantar, bailar y otras actividades ceremoniales clarificaban o redefinían ciertos espacios, así también re-establecían períodos de tiempo y algunas de las relaciones entre ellos (p. 70).

Estas guías temporales son en gran medida una idea Suyá. La gente describía la estructura de su ciclo anual en términos de períodos ceremoniales (p. 70). Al cantar en una ceremonia, los Suyá también reafirmaban su pertenencia a un grupo de edad, a un sexo, a un grupo nominado o a una mitad (p. 78).

Como habitualmente sucede en los textos contextualistas desde Merriam en adelante, la transcripción y el análisis están reducidos a un mínimo. En todo el libro hay una sola notación en el quinto capítulo, a propósito del corrimiento de la tesitura de canto hacia el registro agudo durante la estación de las lluvias (p. 88). En otras partes se habla de la relación entre palabras y música, o de la existencia de "palabras de canciones" sin sentido aparente (p. 45), pero no se proporcionan notaciones de esos ejemplares, ni de los ejemplos reunidos en las grabaciones que acompañan al libro. Quien quiera saber cómo es en definitiva la música de los Suyá y comprender en qué difiere o se asemeja a la de los pueblos circundantes, o a cualesquiera otras, no tendrá más alternativa que afrontar el análisis por su cuenta.

Si hay que extraer del texto sobre los Suyá una conclusión sobre su orientación teórica y metodológica, no hay más opción que concluir que el marco es insanablemente ecléctico, con predominio de nociones que van desde lo interpretativo a lo posmoderno. Acorde con los principios de heteroglosia y polifonía, Seeger argumenta que "la rigidez metodológica, cuando implica un solo mecanismo para extraer datos, es siempre inferior al uso de un cierto número de diferentes maneras de obtener perspectivas sobre un problema determinado" (p. 103). La lógica cualitativa de Seeger encuentra su logro más en la multiplicación de las contingen-

cias que en el delineado de las estructuras, y prorratea riesgos invocando un tropel de estrategias alternadas, cada una de ellas tomada al vuelo, en lugar de jugarse por una sola, bien articulada y definitiva. Una vez más, este eclecticismo es contradictorio con cualquier "densidad semántica" de inspiración geertziana. Como si estuviera refutando la frase de Seeger palabra por palabra, Geertz aseguraba que "[e]l eclecticismo es contraproducente no porque haya únicamente una dirección en la que resulta útil moverse, sino porque justamente hay muchas y es necesario elegir entre ellas" (Geertz 1987: 20).

Igual que había hecho Alan Merriam en su ensayo sobre la construcción del tambor Basongye, Seeger deja asomar sus notas de campo en su escritura etnográfica, la cual ostenta una disposición más narrativa que analítica. Así como Merriam aparece como personaje en sus propias notas, Seeger lleva el principio de observación participante al extremo de intercambiar música con los Suyá, participar en las expediciones de caza y pesca, pedirle a los informantes que validaran sus interpretaciones, concederles el derecho de selección y veto de los registros sonoros (A Seeger 1987: 78) y compartir la autoría de las compilaciones, conforme a una idea democrática de "disolución del principio de autoridad etnográfica" que tuvo su momento más intenso al compás de la etnografía experimental posmoderna (Seeger 1987: 19-23; Seeger y A Comunidad Suyá 1982; cf. Reynoso 1991).

La etnografía de la música (o antropología musical) de Anthony Seeger, en definitiva, recoge inspiraciones de ámbitos muy variados pero no establece ningún modelo teórico novedoso más allá del trabajo de campo y la escritura, o de la escritura sobre el trabajo de campo. Ésta tampoco puede ser muy creativa ya que recolecta cuanta moda posmoderna estuviera por allí dando vueltas, como si Seeger hubiera sido un recién graduado en busca de un *bandwagon* al cual encaramarse, sin pensamiento autónomo, y no un veterano en vísperas de su retiro. En ese momento de su trayectoria hubiera sido más provechoso que compartiera su experiencia, en lugar de someterse al impulso de un movimiento de talante juvenil que desde el inicio se veía que no volaba muy alto, y que no permitía más que repetir lo que otros ya habían dicho. En su obra principal, coronación de su carrera, teoría hay poca o ninguna. Incluso se diría que, al igual que la etnografía boasiana en estado puro, su actitud sensitiva, su atención a los significados locales y su escritura puntillosa son refractarias y hostiles a la teorización.

Otro intento integrativo de la década de 1980 fue el de Steven Feld, en una vena comparativista que es extraña en el conjunto de su obra. No me refiero a su famoso libro sobre sonido y sentimiento entre los Kaluli, sino a un artículo breve presentado en el Simposio de Sociomusicología Comparativa bajo el título de "Sound structure as social structure" (Feld 1984). En el mismo, Feld propone "fusionar" o "mezclar" [*merge*] cuestiones etnomusicológicas (el estudio cultural de los significados compartidos de los sonidos musicales) con sociomusicales (el estudio de los sonidos musicales desde la perspectiva de la estructura social y la organización social de recursos, participantes y ocasiones).

Sin mencionar, como podría haberse esperado, a Merriam o a Blacking, Feld toma como punto de partida las bien conocidas correlaciones de Alan Lomax, que se revisarán en el capítulo correspondiente a las estrategias comparativas y materialistas de la antropología de la música en el segundo volumen de esta serie. También inesperadamente, Feld saluda el trabajo de Lomax *Folk song style and culture* (1968) como un evento mayor en la historia de la investigación musical comparativa. Pocos investigadores, dice Feld, han puesto sus métodos a disposición de otros, y debemos estar agradecidos con Lomax por estos materiales, tanto las cintas de entrenamiento cantométrico como el libro de codificación. Feld siente que Merriam ha formulado las preguntas correctas sobre la música y las instituciones sociales, pero también le resulta evidente que la mecánica de la cantometría estruja arte y sociedad en formas que el investigador acostumbrado al estudio de campo intensivo, al análisis en profundidad y a la teoría etnográficamente fundada percibe insatisfactorias.

Mi sugerencia es una verdadera herejía para los comparativistas comprometidos, pero pienso que debemos impulsar una sociomusicología cualitativa e intensivamente comparativa, sin listas reificadas y objetificadas de rasgos musicales y sociales, sin laminaciones in-situadas de materiales recolectados de maneras diversas y carentes de base histórica. La sociomusicología comparativa debe afrontar las duras preguntas y ordenarlas junto a los mejores materiales disponibles para una comparación detallada: el estudio de casos totalizador, de largo plazo, histórica y etnográficamente situado. Las comparaciones significativas habrán de ser las que se hagan entre los ejemplos más radicalmente contextualizados, y no entre listas de rasgos carentes de contexto (Feld 1984: 385).

Según Feld, las bases para comparar la vida social de los sonidos deben ser cualitativas, locales e intensivas, comprendiendo materiales

fundamentalmente *emic*. A continuación Feld expone un marco consistente en seis áreas, para cada una de las cuales establece un conjunto de preguntas orientativas. Aunque el esquema de preguntas no aspira a ser exhaustivo, lo reproduzco en su totalidad para que se pueda apreciar mejor el tipo de elementos que le interesa sistematizar:

COMPETENCIA

1. ¿Quién crea sonidos/música, y quien la interpreta/utiliza?
2. ¿Cuál es el patrón de adquisición y aprendizaje musical?
3. ¿Existen estratificaciones de habilidades y conocimiento? ¿Qué tipos? ¿Cómo se sancionan, reconocen y mantienen?
4. ¿Es la adquisición musical vista como problemática? ¿Una necesidad?
5. ¿Determinan o limitan las ideologías del "talento" la adquisición y la competencia?
6. ¿Cuál es la relación entre competencia, habilidad y deseo de hacer música?
7. ¿Cuál es la diferencia entre las habilidades de producción y recepción para los individuos, a través de grupos sociales?

FORMA

1. ¿Cuales son los medios musicales materiales y cómo se organizan en códigos reconocibles?
2. ¿Cómo se distribuyen los medios musicales materiales a través de escenarios y participantes?
3. ¿Cuáles son los órdenes estéticos preferidos?
4. ¿Cuáles son los límites de las formas percibidas? ¿Qué significa estar equivocado, ser incorrecto, o marginal desde el punto de vista de la flexibilidad y uso del código?
5. ¿Cuán flexible, arbitraria, elástica, adaptable, abierta es la forma musical? ¿Cuán resistente a los cambios, las presiones internas o externas, u otras fuerzas históricas?

PERFORMANCE

1. ¿Cuáles son las relaciones entre hacedores y materiales?
2. ¿Cuál es la relación entre las formas expresivas y los escenarios de performance individuales y colectivos?
3. ¿Cómo se coordinan las formas en la performance? ¿Cuán adaptable y elástica es la forma musical cuando es manipulada por diferentes ejecutantes en un instante de tiempo, o a lo largo del tiempo?
4. ¿Cómo emergen las formas sociales cooperativas y competitivas en la performance? ¿Qué significados tienen para ejecutantes y audiencia?
5. ¿Cómo alcanzan las performances fines pragmáticos (evocativos, persuasivos, manipulativos), si es que lo hacen?

ENTORNO

1. ¿Qué recursos proporciona el entorno? ¿Cómo se los explota? ¿Qué relaciones existen entre recursos, explotación, y los medios materiales y las ocasiones sociales de la performance?
2. ¿Existen patrones co-evolutivos, ecológicos y estéticos, que vinculan el ambiente y los patrones, los materiales y las situaciones sonoras?
3. ¿Cuáles son las relaciones visuales-auditivas-sensitivas entre la gente y el entorno, y cómo se relaciona este patrón con los medios y fines expresivos?
4. ¿Qué mitos o modelos proporcionan el andamiaje de la percepción del entorno? ¿Están relacionadas con o son complementarias a concepciones de la persona, la sociedad, los recursos expresivos?
5. ¿Qué asociaciones místicas o cosmológicas con el entorno soportan, contradicen o se relacionan con el contexto socioeconómico de las creencias y ocasiones musicales?

TEORÍA

1. ¿Cuáles son las fuentes de autoridad, sabiduría y legitimación sobre los sonidos y la música? ¿Quién puede saber sobre el sonido?
2. ¿Es el conocimiento musical público, privado, ritual, esotérico?
3. ¿Qué dimensiones de pensamiento musical están verbalizadas? ¿Se enseñan verbalmente? ¿No verbalmente?
4. ¿Es necesaria la teoría? ¿Cuán desapegada puede estar la teoría de la práctica? ¿Qué variedades de conocimiento y actividad cuentan como teoría estética y musical? ¿Cuán racionalizada está la música?

VALOR E IGUALDAD

1. ¿Quién valora y evalúa los sonidos? ¿Quién puede ser valorado y evaluado como hacedor de sonidos?
2. ¿Cómo se distribuyen los recursos expresivos, específicamente entre hombres y mujeres, jóvenes y viejos? ¿Cómo emergen las estratificaciones?
3. ¿Cómo se manifiestan equilibrios y desequilibrios en la ideología expresiva y en la performance?
4. ¿Mienten los sonidos? ¿Engañan? ¿A quién? ¿Cómo?
5. ¿Son secretos los sonidos? ¿Poderosos? ¿Para quién? ¿Por qué?
6. ¿Cómo marcan y mantiene los materiales musicales o las performances las diferencias sociales? ¿Cómo se interpretan esas diferencias? ¿Cómo se sostienen? ¿Quebradas o rotas? ¿Aceptadas o resistidas?

Feld espera que las respuestas a estas y otras preguntas permitan establecer cuestiones generales, comparables y relevantes que ayuden a cotejar realidades y prácticas sociomusicales. A propósito de las preguntas creo pertinente formular tres observaciones: la primera es que ellas configuran una especie de ampliación en detalle de las siete preguntas de Anthony Seeger, que son casi contemporáneas; la segunda es que el diseño no está estructurado y quedan muchos elementos de juicio fuera de

consideración; la tercera es que ambas series de interrogantes proporcionan otras tantas guías, pero no todavía formulaciones teóricas. Las teorías genuinas formulan hipótesis que se ponen a prueba, antes que preguntas que admiten respuestas extensionales, abiertas, nulas o cualificadas.

Al contrastar el repertorio de preguntas con su propio conocimiento de la sociedad Kaluli, Feld queda atrapado en un estado inconcluyente, hecho de convergencias y divergencias en igual medida: todo lo que es socialmente significativo e institucionalmente real para los Kaluli, no está necesariamente representado en el orden, las ocasiones o los recursos musicales. No se puede predecir directamente la forma del sistema musical a partir del modo de producción o la complejidad socioeconómica. Tampoco se pueden predecir las estructuras sociales o los modos de producción a partir de las formas musicales. En suma, para todas las sociedades de nivel socioeconómico similar se puede esperar más variedad musical de lo que Lomax ha indicado. También a la inversa. Para una sociedad determinada, todo lo que es socialmente saliente no necesariamente estará musicalmente marcado. Pero para todas las sociedades, todo lo que es inmusicalmente saliente estará sin duda marcado socialmente, aunque en una variedad de formas, algunas más superfluas que otras: una idea de frustrante vaguedad que según hemos visto se viene arrastrando desde los tiempos de Merriam (1969a). Feld finaliza su propuesta confiando en que la sociomusicología comparativa se desarrollará a lo largo de estas líneas, elaborando no ya correlaciones de estructuras sociales y estructuras de canciones, sino coherencias de estructuras de sonido como estructuras sociales (1984: 405-406). Lo cierto es que sus correlaciones o coherencias, planteadas en una terminología que recuerda a Blacking, no son ni demasiado seductoras, ni del todo inteligibles.

Así como los autores que proponían modelos más rudimentarios pensaban que juntando música y contexto ya habían logrado sus objetivos, se percibe que Feld se siente satisfecho por haber acoplado generalización comparativa con singularización, visión panorámica con descripción densa. Si bien siento simpatía por el intento conciliador, no creo que epistemológicamente esto sea razonable. Su marco no es sólo improbable, como aquél, sino que orilla lo imposible. Al sostener que "las comparaciones significativas habrán de ser las que se hagan entre los ejemplos más radicalmente contextualizados, y no entre listas de rasgos carentes de contexto" (p. 385), se aniquila la posibilidad misma de cotejar o generalizar, porque los casos han sido sometidos a un proceso tal de individuali-

zación que el estudioso se encuentra privado de categorías externas a partir de las cuales se pueda operar a un nivel común de abstracción, sea para encontrar parecidos o diferencias.

Como bien lo sabía Gregory Bateson, la descripción y la generalización involucran diferentes niveles de tipificación lógica, y la coherencia contextual de aquélla acentúa todavía más la discrepancia. Cuando uno se concentra en las personas y en sus emociones privadas, la distancia de tipificación se hace aún mayor. La contextualización radical de Feld entraña que los rasgos se exploren en su idiosincracia más profunda, se contemplen desde la perspectiva de los actores individuales, se sitúen en el espacio de su entorno peculiar, en el tiempo de su historia distintiva y en la ocasión privilegiada de una performance irrepetible, hasta que por fuerza devienen únicos e incomparables, como por otra parte termina siendo la cultura en su conjunto. De esto se trata el particularismo a fin de cuentas: lejos de imponer las abstracciones necesarias y sacrificar matices para que una comparación pueda siquiera tener lugar, los contextualistas imaginan ganar más puntos cuanto más impares sean los fenómenos que refieran, más intensa su experiencia y más abigarrado su escenario¹³.

Como sea, Feld ni fue capaz de generalizar en el interior de su propio caso, ni intentó aplicar o mejorar el modelo con posterioridad. Incidentalmente (y como estimo que podría ser el caso también con la estrategia de Lomax), creo sin embargo que la propuesta de Feld es potencialmente mejorable, a condición que tenga en cuenta que los datos primarios y los elementos susceptibles de compararse son de distinta naturaleza. Aquéllos pueden ser *emic*, éstos ya no. Una comparación siempre es *etic* por definición. Incluso Kenneth Pike lo establece de este modo (cf. Pike 1976; Arom y Alvarez-Pereyre 1993). Antes de poder comparar, habría entonces que mapear el insumo de los conceptos *emic* sobre categorías *etic*, lo cual acarreará sin duda entropías y deslizamientos de significación. Un intento así hubiera sido más que interesante, pero Feld ni siquiera lo plantea como paso necesario, pues o bien su postura particula-

13. El particularismo otorga especial valor a los detalles, pero en contextos de razonamiento generalizador ese detallismo constituye un obstáculo. Un ejemplo viene al caso: cuando entre 1925 y 1933 David Sapir proponía una representación abstracta de los patrones sonoros para establecer su concepto de "fonema" (como algo distinto de los sonidos particulares del lenguaje), Franz Boas argumentaba que esa metodología conducía a la pérdida irreparable de detalle fonético. Hoy sabemos muy bien que sin esa "pérdida" la lingüística no podría haber calificado como la ciencia que llegó a ser (cf. Darnell 1998: 362).

rista se lo impide, o su epistemología no lo estima necesario. Como sea, no conozco ninguna comparación interesante que se haya realizado en sus términos.

Otra propuesta contextualista de la década de 1980 es el "modelo holístico" de Rosemary Joseph (1988), hasta el momento quizá el más integrativo de todos. Joseph propone que la etnomusicología, una disciplina en todo derecho y con un conjunto de propósitos único entre todas las ciencias (p. 19), se establezca en las coordenadas de una convergencia de cuatro tradiciones intelectuales: semiótica musical, derivada de la lingüística estructuralista; estrategias contextuales y de la performance, derivadas del folklore y la sociolingüística; un modelo de la comunicación y el significado, según es práctica en la antropología cognitiva. La convergencia de estos paradigmas en el pasado, afirma Joseph, sugiere que se está consolidando un consenso de opinión que promueve la constitución de una visión integrativa.

El modelo holístico de Joseph pretende pasar de lo particular a lo general, e involucra un análisis del sonido musical en sí mismo y una consideración del evento de la performance, el contexto social y la visión del mundo (1988/2: 5). La intención de la autora es componer, en un solo marco interpretativo, estrategias que proporcionen la máxima comprensión de un sistema musical. Del modelo de Joseph en sí no hay mucho que decir, ya que es un compuesto heterogéneo de programas preexistentes, cuyas características semiológicas y performativas podrán comprenderse mejor con la lectura de los capítulos respectivos en el texto que se está leyendo o en el segundo volumen de esta serie. Las diversas partes o tradiciones de estudio que Joseph trae a colación están cuando mucho levemente vinculadas, más por aparecer yuxtapuestas que por obra de un genuino entramado conceptual.

Conozco tres programas integrativos debidos a la pluma de Kwabena Nketia. El primero tiene que ver con lo que él denomina "la juntura de la musical y lo social". En ese modelo Nketia cuestiona el giro que se estaba dando en etnomusicología a principios de los 80, cuando era manifiesto un alejamiento de la experiencia musical y un acercamiento hacia las conductas que rodean la música y el supuesto de que "existiría una correspondencia uno a uno y una relación de causalidad entre aspectos de la música y aspectos de la cultura o la sociedad". Este supuesto, continúa Nketia, no se ha demostrado persuasivamente ni siquiera en el caso de culturas individuales (Nketia 1981: 24-25).

En su segundo artículo integrativo, Nketia se queja de que "las estrategias actuales en etnomusicología tienden a ser monistas, o se caracterizan por abordar una sola dimensión de la música" (Nketia 1985: 12). Reaccionando frente a este reduccionismo, Nketia hace un llamamiento en pro del desarrollo de una técnica integrativa que permita al estudioso agrupar y reagrupar sus datos (p. 15) y elaborar métodos de síntesis que permitan reunir los distintos aspectos de la música y la ejecución musical de una manera significativa y coherente (p. 18). Para sentar las bases de dicho programa, Nketia propone una categorización del campo basada en "tres dimensiones cognitivas", que serían otras tantas instancias metodológicas en relación con la música: (1) la música como cultura, (2) la música como objeto de interés estético y (3) la música como lenguaje. Por desdicha, Nketia no especifica de qué manera pueden vincularse esos tres campos o aspectos, dejando esa operación como llamamiento o desafío a abordar en el futuro.

Finalmente, Nketia (1990) realiza su tercera formulación programática de una etnomusicología contextual teniendo perfecta conciencia del carácter insatisfactorio de los enfoques integrativos tradicionales. Su interés por el contexto le viene de su período de investigación intensiva en la Universidad de Ghana en 1952 y antes de eso de sus años de formación en la universidad de Londres, donde tomó contacto con el pensamiento del sociolingüista John Rupert Firth, a su vez discípulo de Bronisław Malinowski. La idea de Firth y Malinowski que le resultó de interés es, naturalmente, la de contexto de situación.

Siguiendo a Charles Seeger, quien proponía filosóficamente que la música debía estudiarse "en y fuera de sus contextos", Nketia comienza discutiendo los contextos mismos, admitiendo que esa preocupación podría resultarle a algunos un poco pedestre, pues, como señala Bruno Nettl (1983: 19), difícilmente exista algún etnomusicólogo que no se refiera a ellos, aunque algunos sean contextualistas más comprometidos que otros. Tampoco hay que pretender que los contextos constituyen una novedad, pues, como ha dicho Joseph Kerman, "es difícil pensar en cualquier musicólogo serio para quien no hayan sido al menos una preocupación menor" (1985: 171), como se manifiesta en la elaboración de Tomlinson (1984) y en tantas otras. Nketia considera refinadas y valiosas las propuestas contextuales de Ruth Stone (1982), Regula Qureshi (1987) y Judy Van Zile (1988), que aquí se revisan en capítulos separados.

El objetivo de las estrategias contextuales ha de ser, según Nketia, facilitar la exploración del significado de la música más allá del análisis

descriptivo y formal. Esta convicción se basa en el supuesto de que la descripción etnográfica, el análisis y la interpretación de los eventos musicales abordados desde la perspectiva del contexto debe conducir a una visión de la cultura musical más rica y más dinámica.

El primer paso para lograr el objetivo es una definición del contexto, etapa que numerosos enfoques contextualistas no cumplimentan o no desarrollan con la debida escrupulosidad:

Para decirlo simplemente, cualquier escenario o entorno (sea físico, ecológico, social, cultural o intelectual) en el cual se vea una entidad o una unidad de experiencia con el objeto de definir su identidad o sus características, tanto como sus relaciones con otras entidades o unidades de experiencia constituye un contexto. La identificación de entidades en un contexto involucra técnicas de observación, mientras que la contextualización (el proceso de ver esas entidades en un contexto, en términos de sus relaciones internas o externas y su relevancia) es tanto analítica como evaluativa. Los contextos pueden ser situacionales (espaciales o temporales) y por ende observables, o pueden ser un marco de referencia conceptual o nocional. Pueden ser algo que se encuentre dentro de la propia experiencia del observador como portador o etnógrafo de una tradición, permitiendo así el análisis de la experiencia como una técnica de contextualización. O pueden ser distantes y un tanto apartados de la experiencia inmediata del observador, necesitando entonces el uso de técnicas que le permitan salvar esta distancia que puede ser temporal o histórica, o espacial y cultural (Nketia 1990: 81).

Las técnicas de investigación histórica y contextualización y los métodos de observación participante permiten integrar objetividad y experiencia. Cada disciplina parece tener sus marcos contextuales de referencia; hay entonces contextos históricos, etnográficos, musicales, armónicos, literarios, sociales, culturales, rituales, religiosos, institucionales, ecológicos, de la memoria, causales, formales, de experiencia, intelectuales, ideológicos, etc. Cuando el contexto se usa sin cualificaciones adicionales, se supone que se trata del contexto social o cultural.

Es importante subrayar que para Nketia (y en este sentido su estrategia representa una saludable excepción) considera que el análisis contextual es una extensión y no una alternativa o un sustituto del análisis formal, cuyo propósito particular es perfeccionar la comprensión de la música como una experiencia creativa o estética. A su entender, estudiosos como James Koetting, Simha Arom o Gerhard Kubik han proporcionado trabajos ejemplares en los que la información contextual enriquece

la comprensión de un análisis bien logrado y también a la inversa. La etnografía es, entonces, una parte esencial de nuestra disciplina y un prerrequisito del análisis contextual.

Una vez dicho esto, Nketia propone un conjunto de técnicas e ideas para precisar el contexto y llevar adelante la contextualización. Su presentación es preliminar, programática, amorfa y ecléctica. No es trivial que se origine en una conferencia y que discorra en un modo por completo oral, sin ningún apoyo diagramático. Consiste más bien en una serie de recomendaciones casi de sentido común respecto de cosas que convendría hacer: tomar nota de la variedad y distribución de roles de ejecutantes y público, distinguir las categorías idiomáticas (clásica, tradicional, popular), registrar los modos de presentación y performance y sus diversas formas, tener presente los contextos más amplios de ocasión tal como festivales y ceremonias, absorber los valores y principios estéticos de la cultura, distinguir los eventos que son musicales de los que no lo son, registrar analíticamente los textos de las canciones, los componentes visuales, etcétera.

En cuanto a las correlaciones entre unidades musicales y contextuales, Nketia establece algunos otros elementos de juicio (nuevamente no exhaustivos) que deberían tenerse en cuenta:

- a. Códigos de sonido y patrones rítmicos especiales en la música que se refieran a aspectos de la situación.
- b. Patrones de tono y ritmo que se pretende sean escuchados como equivalentes del lenguaje.
- c. Ritmos musicales alineados con ritmos de danza u otros patrones de movimiento.
- d. Integración de sonido y música con los sonidos de la actividad individual o grupal (por ejemplo, motivos presentes en los rituales de aflicción).

Los únicos tipos analíticos que aparecen relativamente estructurados en el modelo de Nketia son los que él llama respectivamente, "análisis de nexos" y "análisis factorial".

- El análisis de nexos concierne a las relaciones que existen entre la música y cualquier otra cosa que esté integral o epifenómicamente relacionada con ella: por ejemplo, la música y la conducta institucionalizada, el culto religioso, las actividades polí-

ticas y económicas. El nexo puede ser también de presencia afectiva de la música en una ocasión, en la cual las actividades no musicales podrían ser mínimas, contingentes o no obstruivas. También podría llegar a suceder (conforme al modelo de todo-algo-nada que ya viéramos en acción al referirnos a Merriam y a Feld) que no existan correlaciones o correspondencias entre componentes de ambos términos.

- El análisis *factorial* tiene que ver con los factores externos que se perciban puedan estar operativos en la música: pueden ser procesos causales, determinantes de orden, agrupación y secuencia, o pueden ser físicos, sociales, políticos, económicos, culturales o históricos. También pueden ser culturales, estableciendo los recursos y las formas de hacer música, o pueden tener que ver con ideas, conceptos, creencias y valores de músicos y usuarios.

Este modelo contempla la posibilidad de incluir o agregar marcos de referencia procedentes de otras disciplinas: antropológicos, sociológicos, del interaccionismo simbólico, cognitivos, proxémicos, kinésicos, lingüísticos, psicológicos, biológicos, acústicos, filosóficos o lo que cuadre. Una vez incorporado todo esto, se podrían formular teorías etnomusicológicas por lo menos en tres niveles de abstracción, correspondientes a otras tantas áreas vinculadas con la experiencia musical (p. 92):

1. Teorías *formales*, relacionadas con los sistemas sonoros, las estructuras, texturas y densidades, los procesos y procedimientos composicionales, los elementos de la práctica de performance. Esta área es crítica para comprender el potencial comunicativo de la música como un proceso *creativo y estético*.
2. Teorías *sociales*, que tienen que ver con el rol y la función de la música y la ejecución en el contexto de las relaciones sociales, las percepciones sociales que gobiernan las elecciones performativas que se llevan a cabo. Esta área es crítica para comprender el potencial comunicativo de la música como experiencia *social*.
3. Teorías *semánticas*, relacionadas con la significación social y formal, la expresión de la sensibilidad y la emoción y sus exponentes en sonido, estructura y conducta, el simbolismo y los

significados referenciales o asociados, los procesos de codificación y decodificación de los mensajes. Esta área es crítica para comprender el potencial comunicativo de la música como una experiencia *cultural*.

Nketia finaliza argumentando que los senderos para llevar adelante el análisis contextual son miríadas, y deja constancia que su programa pretende ser integrativo y plural, porque ninguna estrategia o marco de referencia es capaz por sí mismo de proporcionar todas las respuestas (p. 94-95). El problema que comienza a percibirse con este juicio de amplio criterio es que el meollo de la cuestión no tiene tanto que ver con alcanzar todas las respuestas, sino más bien con formular algunas buenas preguntas relacionadas entre sí.

Mi percepción del modelo de Nketia es que da la impresión de ser apenas un boceto preparatorio, a mano alzada, de un programa que sólo atina a agregar todos los elementos de juicio que se le cruzaron por su imaginación, sin decidirse por un acento relacional específico. La táctica teórica no va más allá del principio de que "más es mejor", o de la convicción de que una estrategia contextual no excluye, sino que enriquece, a los análisis operados sobre la música en sí misma. En este modelo hay demasiadas "cosas a tener en cuenta"; no se distingue adecuadamente entre técnicas, heurísticas metodológicas, consideraciones teóricas e incluso disciplinas enteras, y todas las enumeraciones acaban con resonantes "etcéteras" que trasuntan que lo que se tiene entre manos es una idea en proceso presuroso de construcción, que acaso no sea tampoco una brillante idea. En ningún momento se habla, por ejemplo, de sincronizar los marcos teóricos de las diversas disciplinas involucradas, o de establecer conceptos vinculantes entre mundos categoriales que por fuerza han de ser diferentes. Con todo, el talante conciliador de la formulación de Nketia (y su bajo perfil) merecen mi respeto, aunque sigo en espera de una articulación más rigurosa y acabada.

Contextualismo – Situación y perspectivas

A pesar de la abrumadora retahíla de etnografías de la música con propósito integrador que se ha publicado, en general no se cree que el proyecto contextualista estuviera bien fundamentado o que tras tantos

esfuerzos haya llegado a un nivel adecuado de consumación teórica. Ya he documentado la insatisfacción de Marcia Herndon y Norma McLeod (1979: iii), Ruth Stone (1982: 127), Bruno Nettl (1983: 142), Carol Robertson (1984: 450) y Gerard Béhague (1984: 7). Hay que reconocer que algunas de estas quejas se han manifestado como preparación retórica del terreno para que las recetas propias que los disconformes ofrecen después como alternativa lucieran mejores; pero de todos modos la inquietud es tangible.

Por otro lado, los tres modelos de Nketia (y en cierto grado también el de Rosemary Joseph) constituyen excepciones a un programa que, desde Merriam y Blacking hasta Anthony Seeger y Steven Feld, ha venido impulsando la supresión o a la minimización del análisis. A veces esta eliminación es requerida expresamente; en otras ocasiones el análisis se escamotea sin mucho comentario, como si la verbosidad contextualista compensara una pérdida que no es sólo del análisis sino también de la música *tout court*. Junto con el análisis también desaparece, naturalmente, cualquier vislumbre de síntesis comparativa o de posicionamiento de cada cultura en el contexto global. Otra información que no sea la que brinda el análisis es demasiado heterogénea para ese fin.

De más está decir que, a medida que se iban imponiendo las visiones humanísticas e interpretativas, la corriente principal de la disciplina saludó con creciente algarabía esta elase confrontativa de proyecto integrador, que es con mucho la menos lograda. Pero mientras los métodos analíticos se refinan y se aplican en espacios transdisciplinarios que los contextualistas no demuestran frecuentar, éstos aún no han articulado una preceptiva metodológica seria.

Si esto es, kulnariamente hablando, un programa de investigación, es evidente que se trata de un programa anónimo. No hay modelos que sean específicos en materia metodológica y no programáticos en su enunciación teórica. Lo que más hay son documentos de trabajo de campo con bordaduras teóricas que se supone están para constituirse en ejemplos a seguir; pero ni un solo autor aplicó siquiera su propio modelo contextual a, digamos, dos culturas diferentes, o a dos momentos distintos de una misma sociedad. A la etnografía musical no le siguió ninguna etnología. Cada tantos años los mismos autores vuelven a ofrecer nuevas propuestas, signo de que las anteriores no funcionan muy bien.

No soy el único que cuestiona la forma y el fondo de los intentos contextualistas. Un etnomusicólogo y filósofo tan insospechable de al-

bergar alguna traza de positivismo vulgar como Charles Seeger ha sido muy sarcástico respecto de los énfasis contextuales y a la idea de estudiar la música "en la cultura". A su juicio "no se puede esperar que una disciplina académica relativamente independiente se confine a sí misma en una visión de una cosa en un contexto con la exclusión de una visión de la cosa en sí misma" (C. Seeger 1977: 16). El objetivo de la etnomusicología debería ser "el estudio de la música total del hombre tanto en sí misma como en relación con lo que ella no es" (p. 108). Los fenómenos musicales deben ser "vistos dentro y fuera de los contextos de la música" y esta operación constituye parte del estudio comprensivo de la musicología sistemática (p. 13). La música en sí misma, en otras palabras, no puede ni debe jamás perderse de vista, aunque el propósito final sea de otro orden. Su propio nieto, Anthony, admitiría que el reclamo de los etnomusicólogos que establece que la música está relacionada de alguna manera con la sociedad que la produce es en buena medida un acto de fe (A. Seeger 1980: 8). Complementando la idea se expide Jay Rahn: "Se ha demostrado que los valores culturales generan sólo una parte pequeña y relativamente superficial de los observables musicales en cualquier instancia dada" (Rahn 1983: 19).

Por otra parte, la justificación esencial de los contextualistas, que alega que los musicólogos analíticos no han prestado atención al contexto, hace rato que se sabe falso. Ya hemos refutado esta pretensión en el caso de Merriam. Es imposible no estar de acuerdo con Nettl cuando dice:

...[E]s injusto sostener que los musicólogos generales no han prestado atención a [la cultura] como un contexto y un receptáculo para la música. Pueden no haber sido muy técnicos o sistemáticos en su tratamiento de la cultura, pero ignorarla, no señor, eso no lo han hecho (Nettl 1983: 133).

Para que no queden dudas, Nettl proporciona una fugaz revisión de la musicología pretendidamente analítica, demostrando la existencia de inquietudes fuertemente contextuales en la obra de estudiosos como Charles Burney, August Ambros, Guido Adler, Alfred Einstein, Walter Wiora y Georg Knepler, entre otros.

En una carta abierta a Charles Seeger que denota brotes de una lucidez que no le conozco en otros escritos, el microsociólogo e interaccionista simbólico Howard Becker reputa imposible la tarea de constituir una disciplina que estudie la música en su contexto:

En primer lugar, la etnomusicología, como campo de actividad académica, de algún modo se ha puesto a sí misma en un rincón, teórica si es que no prácticamente. Al insistir en la más amplia interpretación posible de la idea de estudiar música en su contexto, ha aceptado valientemente el desafío de hacer lo que no puede hacerse. ...Como si tener que ver con toda la música del mundo no fuera suficientemente sobrecogedor, la etnomusicología hace un serio esfuerzo para estar a la altura de su *slogan* de estudiar la música en su contexto, de una manera que incrementa la imposibilidad de realización de la empresa. ...Es una orden tremenda. Nadie la ha cumplido. Puede que en principio sea incumplible. Pero el campo parece, al menos para un observador externo, vivir bajo la condena auto-impuesta de intentar hacerlo (Becker 1989)

Otros estudiosos también dejaron sentada su disconformidad con los modelos contextuales, sintiendo que no se dejaba suficiente espacio al estudio analítico y descriptivo de la música. El conductista Jay Rahn (1983) considera que éste es el problema central de la etnomusicología, mientras Joseph Kerman afirma que "nuestras dudas frente a los estudios contextuales se funda en la impresión de que habitualmente ellos se inclinan demasiado hacia la consideración de los contextos. Usualmente ellos tratan demasiado poco a la música en sí misma". Lo que se requiere, en su opinión, es "encontrar un punto de equilibrio de riqueza entre consideraciones del arte en contexto y el arte en sí mismo" (Kerman 1985: 180). Laura Krader comenta además que existe un distanciamiento evidente entre los especialistas antropológicamente orientados y los musicólogos, y no da la impresión que los primeros estén haciendo algún esfuerzo por cerrar la brecha (Krader 1980: 281). Igualmente escéptico se manifestó el pionero de los abordajes integrativos, David P. McAllester (1965: 67). Simha Arom, por su lado, desde la autoridad que le confiere ser reconocido como un estudioso integral formidable, prefiere adoptar lo que él llama un enfoque conservador, tratando con seriedad los aspectos contextuales que se consideran relevantes, pero atendiendo a que la misión central de la etnomusicología es, primero que nada, el estudio de la música, absteniéndose de practicar una etnografía de segundo orden en la que la música nunca desarrolla un rol verdaderamente capital y en ocasiones llega a desvanecerse. A Arom también le exaspera que las exploraciones contextuales estén sujetas a los vaivenes de las modas antropológicas y que presten crédito a quienes promueven la disolución de la antropología misma (Arom 1999).

En suma, el desarrollo metodológico del contextualismo sigue sin sustanciarse, y de las músicas (que por añadidura están cada vez más ame-

nazadas) se habla y se sabe cada vez menos. Mi conclusión sobre el momento etnográfico o antropológico de la etnomusicología es que ninguno de los programas que lo patrocinan establece una pauta que otros puedan replicar, como no sea para multiplicar reseñas más literarias que científicas de escenarios individuales, rebosantes de elementos que ni pueden compararse a través de los casos, ni llegan a articularse de manera organizada en el interior de cada uno.

5. SIMBOLISMO Y FENOMENOLOGÍA

Una vez que la etnomusicología comenzó a frecuentar la teorización y la práctica provenientes de la antropología, resultó natural que su trayectoria fuera convirtiéndose en un calco de las contiendas y los procesos de cambio teórico de la disciplina mayor. En efecto, las mismas corrientes y discusiones atraviesan a ambos campos desde los años 60 hasta fines del siglo XX. En el segundo volumen se revisarán las teorías etnomusicológicas cognitivistas, estructuralistas y transculturales/conductistas; corresponde examinar ahora un conjunto de propuestas signadas por la antropología interpretativa y diversas formas de fenomenología. De hecho, en la disciplina madre, y en los Estados Unidos, la antropología interpretativa (llamada en algún momento antropología simbólica a instancias de Kenneth Peacock) surgió como reacción, por parte de Clifford Geertz y de David Schneider, ante los excesos y la ulterior bancarrota del modelo cognitivo componencial de Ward Goodenough, Floyd Lounsbury y otros (Reynoso 1986; 1998)¹⁴.

14. Los etnomusicólogos harían bien en conocer este episodio, pues habitualmente incurren en el despropósito de sostener que las teorías interpretativas contemplan "el punto de vista nativo" o se encuadran entre las estrategias *emic*. Al revés de esta creencia, los modelos hermenéuticos son *etic* por definición: es el antropólogo quien desenvuelve "inferen-

En lo que sigue, admito que concederé más espacio a discutir formulaciones relativamente secundarias, como la etnomusicología humanizadora de Kenneth Gourelay, que a trabajos de mayor envergadura, valor y trascendencia, como *Sound and sentiment* de Steven Feld. Ello obedece a que las posturas a investigarse con mayor minuciosidad involucran cuestiones teóricas de carácter polémico, mientras las otras discurren con menor problematicidad. Conforme a la ley de Pareto, son los trabajos derivativos los que más proliferan y no las obras maestras; es en la práctica de los artesanos, y no tanto en la de los pontífices, donde las lagunas teóricas y las dificultades de implementación de un determinado paradigma salen a relucir. Por otra parte, no todos los modelos teóricos propuestos pueden ser tratados con igual detenimiento; cuando el tiempo y el espacio apremian, los primeros que han de dejarse a un costado son los tibios y eclécticos, cualquiera sea su calidad o su renombre.

Interpretativismo y antropología simbólica

El impacto de la alguna vez llamada antropología simbólica en la etnomusicología ha sido fuerte pero episódico; si bien los autores simbólicos son mencionados a cada momento para tonificar interpretaciones y concepciones humanísticas mediante referencias a autoridades prestigiosas, nunca se ha manifestado una adaptación sistemática de sus marcos en estado puro. Lo cual por otra parte no imagino como podría darse, puesto que los modelos de origen son elegantes pero difusos, las ideas humanistas se consiguen mejor articuladas en otras disciplinas y la música como objeto de investigación carece de la dimensión semántica denotativa que en otros órdenes simbólicos es tan saliente.

Igual que sucede en los estudios culturales o en la corriente de historia cultural, los etnomusicólogos denotan haber leído sólo una pequeña parte de las propuestas de antropología simbólica, que es incidentalmente la más popular y la de más fácil comprensión por los no-antropólogos. No he sido capaz de encontrar rastros del pensamiento de simbólicos como David Schneider, Mary Douglas, Benjamin Colby o Marshall Sahlins en la teorización etnomusicológica. Menos huella han dejado aun

cias clínicas" e interpreta en última instancia (cf. "From the native point of view" en Geertz 1983). Es el modelo cognitivo, malgrado su cientificismo, el que pretendió ser *emic* (Reynolds 1986).

sus discípulos o figuras que por su falta de definición hay que llamar secundarias, como Roy Wagner, Stanley Tambiah, Barbara Myerhoff, Johannes Fabian o James Boon. Hay ocasionales alusiones a la obra simbólico-metafórica de James Fernandez en algunos ensayos de Piera Sarasini (1998), pero me temo que la postura que se manifiesta en ellos sea muy poco sugerente, y que su focalización en complicadas cuestiones de metáfora no haga más que agregar ambigüedades adicionales a un campo en el que los sentidos literales ya son de por sí oscuros. La elaboración de Sarasini no parece estar respaldada por una implementación de referencia y su tono literario dificulta además su evaluación en términos científicos.

De los grandes patriarcas de la antropología simbólica aparte de Geertz el de mayor incidencia demostraría ser Victor Turner, aunque no en virtud de su simbolismo en general sino en su calidad de suministrador de un rudimento de marco performativo. Los etnomusicólogos, antropólogos de la música o sociomusicólogos que podríamos considerar más o menos turnerianos como Herndon y McLeod, Kisliuk y Keil serán revisados en el capítulo correspondiente a la etnomusicología de la performance.

Modelos geertzianos: Rice y Harwood

Clifford Geertz ha sido, para bien o para mal, el antropólogo más influyente de los últimos treinta años, dentro y fuera de la antropología. La influencia de sus principios interpretativos de descripción densa, conocimiento local y "cultura como texto" se percibe en la obra tardía de Anthony Seeger y en algunos textos particulares de Steven Feld (1982), en la remodelización de la etnomusicología impulsada por Timothy Rice (1987) y en las respuestas al modelo de éste por parte de Dane Harwood (1987). Estas dos últimas posturas, las más puramente geertzianas en la antropología de la música, se revisarán en un momento.

Justo cuando Geertz publicaba su artículo sobre la refiguración de las ciencias sociales, Judith y A. L. Becker percibían que la comunidad etnomusicológica estaba abandonando los paradigmas de carácter científico en beneficio de enfoques de naturaleza humanística. Evaluaban esa tendencia con algún recelo, originado no en el carácter del particularismo sino en los rigores analíticos de la disciplina humanística que los etnomu-

sicólogos tienen como principal ejemplar de referencia, que es la musicología histórica:

Un movimiento hacia el estudio de particularidades empuja suavemente la etnomusicología lejos de las ciencias sociales hacia el ámbito de las humanidades, en las que el carácter único [*uniqueness*] es algo legítimo. Nuestra disciplina ha estado aliada históricamente a las ciencias sociales; tomamos nuestros paradigmas de ellas. Cualquier paso hacia las humanidades también se percibe como un paso hacia las estrategias de la musicología histórica tradicional con sus metodologías trilladas y sus supuestos no examinados (Becker y Becker 1984: 455).

De todos modos, la inclinación hacia las humanidades y con ello hacia el individuo como agente estaba en camino unos diez o doce años después de *La interpretación de las culturas* (Geertz 1987a [1973]).

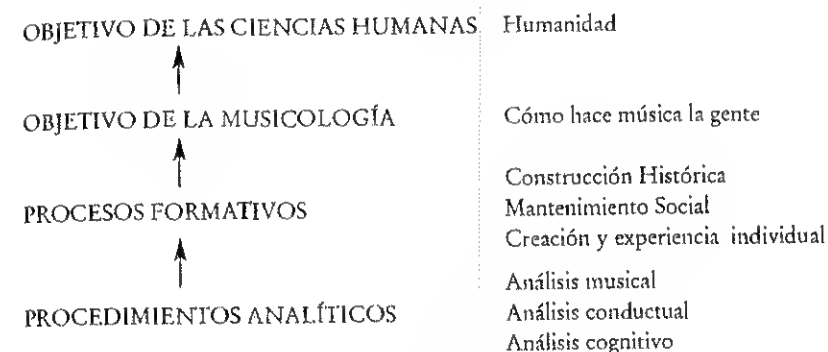
En ese contexto, la remodelización de la antropología propuesta por Timothy Rice, de la Universidad de California en Los Angeles, tiene fuertes componentes geertzianos (Rice 1987: 473). La frase de Geertz que más impactó a Rice es la que expresa que "los sistemas simbólicos ...son históricamente contruidos, socialmente mantenidos e individualmente aplicados" (1987: 301). De inmediato Rice reconoció que en esa idea se encontraba la clave del "proceso formativo" de las expresiones musicales en la cultura, proceso del cual el modelo original de Merriam no daba ninguna cuenta. La pregunta que habrá de orientar a Rice de allí en adelante es cómo y por qué la gente hace música. Hasta entonces, según Rice, los modelos performativos como los de Herndon y McLeod (1979) sólo contestaban cómo, pero no por qué, mientras que Blacking pensaba que era la música la que hacía al hombre; él mismo prefiere, en cambio, considerar al hombre como el agente activo en la creación musical.

Rice es optimista respecto del valor de innovación de su modelo integrativo, pese a que la inclusión del individuo ya había sido prefigurada en los dos modelos básicos de la antropología de la música, muy poco en el de Merriam, bastante más en el de Blacking. Al igual que Feld (1984), nuestro autor piensa que se puede pasar fácilmente [sic] del estudio en profundidad hasta la comparación intercultural, desde el individuo hasta el mundo:

Si fuéramos capaces de identificar y relacionar procesos formativos fundamentales en situaciones etnográficas particulares, eso nos debería llevar al ter-

cer nivel de interpretación del modelo, que es una preocupación por afirmaciones generales sobre la forma en que la gente hace música. El modelo nos conduce entonces a una instancia comparativa respecto de la música. Si pudiéramos mantener ante nosotros una imagen de los procesos formativos fundamentales que operan en muchas culturas, esto nos debería llevar a crear microestudios que pueden ser comparados con otros microestudios, en oposición a los estudios detallados, independientes e insulares que parecen proliferar en la literatura etnomusicológica del presente (Rice 1987: 480).

La idea está expresada en diversas modalidades gráficas como la siguiente (p. 477), en la que se puede apreciar de qué manera engranan en el modelo las ideas de Merriam con las de Geertz:



Por más que Rice asevere que su propio modelo "resulta particularmente dinámico en el sentido que se puede mostrar la forma en que sus partes se entretajan e intervinculan con tanta facilidad" (loc. cit.), lo único que se aprecia como concepto vinculante es que las distintas variables denotadas aparecen contiguas en la superficie plana del papel y entre los diversos niveles se han dibujado flechas. Rice nos dice, por ejemplo, que

Algunas cuestiones que se pueden estudiar bajo creatividad individual y experiencia incluyen: composición, improvisación y performances de piezas particulares, repertorios y estilos, percepción de formas musicales y estructuras; experiencias emocionales, físicas, espirituales y multisensoriales mediadas por la música; y estructuras cognitivas individuales para organizar la experiencia musical y vincularlas con otras experiencias (p. 476).

Pero la propuesta está afectada por demasiados cuantificadores existenciales y muy pocos elementos de juicio que precisen el carácter de las relaciones entre música y sociedad en términos de (por ejemplo) correspondencias estructurales, isomorfismos, patrones recurrentes, reglas generativas, variaciones concomitantes, causalidad o constricción funcional. Es como si se hubiera tomado una propuesta contextual cualquiera, se decidiera enfatizar el papel del sujeto y se reacomodaran en el tablero categorías que ya existían desde Merriam, si es que no desde mucho antes.

Tampoco se aclara cómo se puede pasar del plano del individuo (que en apariencia estaría subsumido en la dimensión cognitiva) al nivel cultural. El propio Geertz sostenía que eso no es tan fácil, como cuando escribió, refiriéndose al sociologismo de Mary Douglas:

...la relación entre "pensamientos" e "instituciones" es vaga e inestable. El pensamiento "depende" de las instituciones, "surge" con ellas, "encaja" con ellas o las "refleja". Las instituciones "controlan" el pensamiento, o les "dan forma", las "condicionan", "dirigen", "influyen", "regulan" o "construyen". El pensamiento "sostiene", "construye", "sustenta" o "subyace" a las instituciones. La tesis balbucea. [...] El método [de Douglas] deja el proyecto durkheimiano en el mismo punto en que lo había encontrado: a la deriva. Los comentarios, como señaló Gertrude Stein, no son literatura (Geertz 1987b: 37).

En cuanto a cómo pasar del plano de las culturas particulares al de la humanidad, no hay en la propuesta de Rice (y mucho menos en el "conocimiento local" geertziano) un camino para realizar esa inducción. Tampoco especifica Rice si el estudio individual de los procesos formativos se debe hacer en términos *emic* o *etic*, ni ilustra en qué consiste "el rasgo más excitante de este modelo" que "es la riqueza de interpretación que sugiere" (Rice 1987: 477). En realidad ni siquiera es seguro qué es lo que hay que interpretar, o si las relaciones entre el sonido musical, la conceptualización y la conducta constituyen en algún sentido razonable un problema hermenéutico.

Rice afirma que la estrategia presentada no conduce a aserciones falsables, sino que produce "relatos" que pueden compararse utilizando criterios tales como completitud, contundencia, inclusividad, etcétera. Pero aquí asoma un problema bien conocido en los análisis estructurales del discurso: no es fácil comparar relatos constituidos por diferentes contenidos narrativos o relaciones actanciales heterogéneas. No alcanza con criterios (que en el modelo de Rice son más bien cualidades); hace falta

un método, y el método no está. Por añadidura, aunque Geertz habla de "ficciones", él mismo se opondría de cuajo a toda estrategia que no conduzca a aserciones falsables. Como si estuviera impugnando los relatos persuasivos de Rice punto por punto, Geertz escribe:

El vicio dominante de los enfoques interpretativos de cualquier cosa —literatura, sueños, síntomas, cultura— consiste en que tales enfoques tienden a resistir (o se les permite resistir) la articulación conceptual y a escapar así a los modos sistemáticos de evaluación. Uno capta la interpretación o no la capta, comprende su argumento o no lo comprende, lo acepta o no lo acepta. ...En el caso de este campo de estudio, que tímidamente (aunque yo mismo no soy tímido al respecto) pretende afirmarse como una ciencia, no cabe semejante actitud (Geertz 1987a: 35).

Rice no sólo traiciona el espíritu y la letra de su mentor declarado, sino que deja los resortes fundamentales de su modelo sin definir. Muchos otros piensan que su modelo carece de especificación. Kay Kaufman Shelemay dice de él:

El modelo proporciona un contundente resumen de nuestros mejores esfuerzos y también refleja con efectividad la riqueza interdisciplinaria de nuestro campo. Pero no proporciona una guía más clara que la de otros modelos existentes respecto de su propia realización. Yo propondría que pasemos más tiempo discutiendo no sólo que su formulación represente adecuadamente dónde queremos ir, sino también cómo es que podríamos llegar allí (Kaufman Shelemay 1987: 490).

Justo cuando la figura de Geertz comenzaba a perder terreno en antropología al empuje del movimiento posmoderno, Dane Harwood especulaba que el geertzianismo tal vez estuviera configurando un nuevo "paradigma" interpretativo, a juzgar tanto por su influencia dentro y fuera de la antropología como por la dura resistencia que algunos bastiones académicos le oponían (Harwood 1987: 503). Harwood encuentra que el modelo de Rice contempla (1) la construcción histórica, (2) el mantenimiento social y (3) la creatividad individual y la experiencia; esta creatividad sería la clave de una visión interpretativa de los "procesos formativos" en la música. Los procesos formativos, a su vez, equivalen a los significados en varias capas propios de los "textos" de los que habla Geertz (Harwood 1987: 504). Subrayando la importancia de la descripción densa (cuya materia prima serían las entrevistas a informantes, la observación de las performances,

la elicitación de términos para los instrumentos musicales, los eventos y los conceptos) y la relevancia de la distinción geertziana entre "modelos de" y "modelos para" (que "yace en el corazón mismo de una estrategia interpretativa"), Harwood termina puntualizando las oportunidades que se abrirían si se profundizara en tres áreas particulares, que son (1) la dimensión histórica, (2) el estudio del individuo y (3) la situación de los niños como parte del mantenimiento social a través de la música (pp. 504-509).

Hay que aclarar que en "Persona, tiempo y conducta en Bali" (por más que el ensayo esté incluido en *La interpretación de las culturas*) Geertz no desarrolla su estrategia conforme a la tan traída y llevada secuencia tripartita, ni habla en absoluto de "textos" a interpretar en términos de descripción densa; el artículo es de 1966, siete años anterior a la invención de esas ideas. Todavía en 1967 Geertz era un ecléctico sin metáforas propias, según él mismo lo confiesa en el prefacio de *Islam Observed*¹⁵. La distinción entre ambos tipos de modelos, además, se encuentra también en otro artículo distinto, "La religión como sistema cultural", que es asimismo más temprano que la gestación de esos conceptos. En ninguno de los otros trece ensayos que componen *La Interpretación* y que abarcan diez años de producción Geertz utiliza la construcción histórica, el mantenimiento social y la creatividad individual como columna vertebral o referencia subyacente del tratamiento de los casos, ni distingue entre distintas clases de "modelos". Y hay que decir que estos modelos, además, no fueron creados por Geertz sino por Kenneth Craik (1914-1945) en la década de 1940, y constituyen desde entonces (bajo nombres tales como *frames*, *scripts*, *scenarios*, *schemata*) uno de los recursos fundamentales de la ciencia cognitiva (cf. Craik 1943; Geertz 1987a: 91-92). La única vez que Geertz habló de esos modelos fue para decir que en la acción simbólica se mezclan y se conmutan continuamente, lo que arroja sombras sobre la utilidad de la distinción.

El meollo de la cuestión es que resulta dudoso que el Geertz posterior a 1973 acepte hablar de modelos cognitivos en absoluto. Más bien

15. Esta confesión es estilísticamente memorable. Escribe Geertz: "Los malos poetas toman prestado", ha dicho T. S. Eliot, "los buenos poetas roban". En lo que sigue he tratado de ser, a este respecto al menos, un buen poeta, y he tomado lo que necesité de ciertos otros y desvergonzadamente lo he hecho propio. Pero tal latrocinio es en gran parte general e indefinido, un proceso casi inconsciente de selección, absorción y reelaboración, de modo que luego de un tiempo uno ya no sabe de dónde vienen los propios argumentos, cuánto de todo esto es de uno y cuánto de los demás (Geertz 1968: v).

al contrario. Mientras que en "El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre", de 1966, Geertz todavía afirmaba que

La cultura se comprende mejor no como complejos de esquemas concretos de conducta, ...sino como una serie de mecanismos de control —planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones (lo que los ingenieros de computación llaman "programas")— que gobiernan la conducta (1987a: 51).

En 1973 ya escribía:

tampoco me han impresionado las pretensiones de la lingüística estructural, de la ingeniería computacional o de alguna otra forma avanzada de pensamiento que pretenda hacernos comprender a los hombres sin conocerlos. Nada podrá desacreditar más rápidamente un enfoque semiótico de la cultura que permitirle que se desplace hacia una combinación de intuicionismo y de alquimia (1987a: 39).

El concepto de "modelos mentales", tomado de Craik, en suma, se origina precisamente en esa ingeniería computacional que antes Geertz usó como fuente de inspiración conceptual pero que luego, habiendo cambiado de idea, decide descartar como alquimia pretenciosa. Ni los "procesos formativos" ni la distinción entre modelos jugaron por ende papel alguno en los trabajos publicados por Geertz después de 1966. En honor a la verdad, tampoco Rice se complica la vida intentando adecuar la descripción densa a la música, o abordando los fenómenos musicales como textos. Es Harwood más bien quien ha mezclado nociones geertzianas de distintos períodos, generando estas discordancias.

Lo que más desconcierta a ambos estudiosos, Rice y Harwood, es la distinción propuesta por Geertz entre "modelos de" y "modelos para", ante la cual toman una postura que es la opuesta a la que correspondería; igual que les sucedió a tantos otros autores, no acaban de entender cuáles son los méritos diferenciales de esos modelos y escogen siempre la clase equivocada. Entre paréntesis, digamos que ni esa distinción posee la trascendencia que se le ha atribuido, ni después de cuarenta años parece haber servido para gran cosa. Cuando a fines del siglo XX en ambas disciplinas se hace referencia a los "modelos para", en general se asigna otro sentido a la expresión *for*, que en castellano no se traduciría "para" sino "en lugar de", y cuya fuente de inspiración no es ya Clifford Geertz sino James Clifford (cf. Cooley 1997: 3, 14, 19 n. 8; Kisiuk 1997: 37; Barz

1997a: 53-55, 62 n. 5). En la última década, y a caballo de lo que se ha dado en llamar "la crisis de la representación", la noción interpretativa de Geertz ha sido suplantada por otra posmoderna, que en realidad pone en tela de juicio la legitimidad de hablar en nombre del Otro cualquiera sea el modelo que se instrumente, hermenéutica inclusive. Las palabras son idénticas, los autores comparten un nombre, ambos son humanistas, pero la segunda expresión contradice a la primera.

En fin, tanto Rice (1987: 473) como Harwood (1987: 504) favorecen a los "modelos para" en detrimento de los otros, cuando para Geertz sólo los "modelos de" son específicamente humanos y los que se manifiestan en la práctica científica. Mientras que en los sistemas simbólicos ambos modelos se encuentran entrelazados y operativos, la ciencia sólo concierne a los "modelos de"; y eso es verdad sobre todo para su estrategia interpretativa. En todo caso, lo que pretende Geertz es más bien "la transposición recíproca" entre ambas clases de modelos, y de ningún modo afirmar que los "modelos para" son de superior interés (Geertz 1987a: 91-92, 93, 112, 116).

Estos señalamientos iniciales que formulo permiten anticiparse al hecho de que Harwood forzará los conceptos para terminar priorizando tres dimensiones que, cualquiera sea la lectura que se haga, no forman parte sustancial de las preocupaciones de Geertz: (1) la consideración del individuo, (2) la contextualización histórica y (3) la situación del contacto entre la persona del investigador y la sociedad estudiada.

Ahora bien, Geertz no es ni un individualista metodológico ni un glorificador del informante. Por el contrario, para Geertz el flujo de la conducta siempre tiene que ver con la acción social y no con el individuo o el sujeto, dado que "la cultura es pública y la significación también lo es" (Geertz 1987a: 26); los informantes de Geertz ni siquiera tienen nombre, y él nunca nos ha contado cómo es que interactuó con ellos y mucho menos sus historias o sus cuitas. Igualmente, después de 1972 sus énfasis han sido siempre más contextuales que diacrónicos, ya que contemplar la cultura como texto sólo es posible, según Paul Ricoeur, luego de suspender la temporalidad y la corriente móvil de los discursos (Geertz 1987a: 32); por último, para Geertz la situación del contacto o la experiencia del investigador no es una fuente confiable ni interesante porque "no somos actores del discurso social (o lo somos muy marginalmente o muy especialmente)" y "no tenemos acceso directo, sino a sólo la pequeña parte que nuestros informantes nos refieren" (p. 32). Los etnomusicólogos resuelven fases enteras de sus investigaciones interpretativas apelando a la "observación partici-

pante" y a la inclusión de sus notas de campo en la escritura etnográfica (Cooley 1997: 5, 15, 17, 19; Kisiuk 1997: 23-33; Barz 1997a: 45-51; Rice 1997: 107, 188-120; Kaufman Shielemay 1997: 191; Titon 1997: 87); oponiéndose a todo esto, Geertz piensa que la observación participante ha sido "nuestra fuente más importante de mala fe" y jamás ha dado a publicidad una sola línea de sus libretas de campaña (1987a: 32 n. 4)¹⁶.

Hasta donde conozco, este autor tampoco se ocupó jamás de los procesos de enculturación, que configuran un tema preferencial de las corrientes conductistas, y que Harwood también quiere poner en primer plano. La enculturación era algo de lo cual todavía se hablaba en los tiempos de Herskovits (1973 [1948]: 53-58) e incluso de Merriam (1964: 145-146); se la definía como un proceso institucionalizado en el cual la sociedad [sic] inyectaba o escribía sus códigos sobre la *tabula rasa* del individuo. Decididamente no es un modelo al cual Geertz haya hecho algún aporte, o que pueda encontrar, con sus reificaciones y sus sonoridades casi etológicas, fácil cabida en un esquema interpretativo.

Si Harwood estaba buscando homologación de esas tres inquietudes, se diría que se equivocó de antropólogo. Si los razonamientos implicados fueran dificultosos, esa desorientación sería comprensible. Cuando uno llega a la antropología se desconcierta, sobre todo si se desconoce el contexto de discusión, se la toma fragmentariamente y se la lee de prisa. Pero lo que ha escrito Geertz, aun cuando hasta su última tilde esté condicionada por el estado de las polémicas domésticas en antropología, es diáfano y preciso para quien lo lea a conciencia. La descripción densa, como Harwood bien lo sabe, concierne a una documentación microscópica que Geertz ha definido como "un conocimiento extraordinariamente abundante de cuestiones extremadamente pequeñas" (1987a: 33); la precaución en el manejo de los significados, entonces, no es un asunto trivial. Lo que Geertz afirma es, de todo punto de vista, algo sustancialmente opuesto (y ya no sólo distinto) de lo que aquí se le atribuye.

16. No estoy de acuerdo con el programa de Geertz, y ya he dejado constancia de ello en otras partes (Reynoso 1995; 1998). No obstante, y según ha sido y será la pauta de este libro, lo que está en tela de juicio aquí no es el valor de las teorías antropológicas básicas, sino la calidad, consistencia y productividad de sus adopciones en etnomusicología. En suma, no pretendo cuestionar nuevamente a Geertz ni ampliar mis cuestionamientos anteriores. Aún cuando todo lo que propugnara Geertz fuera aceptable, la interpretación particular que aquí se revisa no lo es, y no sólo porque la adaptación de la estrategia geertziana es té mal consumada.

Aunque Geertz acaricia la idea de que toda materia prima del análisis es ya alguna forma de interpretación, en su modelo hay claramente realidades, hechos y puntos de anclaje. Es precisamente en su texto más conocido donde puede encontrarse la expresión más acabada de esta perspectiva, enunciada, como si fuera poco, en términos de música:

Si ...tomamos un cuarteto de Beethoven como un ejemplo de cultura muy especial, pero sumamente ilustrativo en este caso, nadie lo identificará, creo, con su partitura, con la destreza y conocimientos necesarios para tocarlo, con la comprensión que tienen de él sus ejecutantes o el público, ni (poner atención, *en passant*, los reduccionistas y los reificadores) con una determinada ejecución del cuarteto o con alguna misteriosa entidad que trasciende la existencia material. "Ninguna de estas cosas" tal vez sea una expresión demasiado fuerte, pues siempre hay espíritus incorregibles. Pero que un cuarteto de Beethoven es una estructura tonal desarrollada en el tiempo, una secuencia coherente de sonidos modulados –en una palabra, música– y no el conocimiento de alguien o la creencia de alguien sobre algo, incluso sobre la manera de ejecutarlo, es una proposición que probablemente se acepte después de cierta reflexión (Geertz 1987: 25).

Las deficiencias hermenéuticas de Harwood no son un caso aislado, sino que constituyen una especie en sí misma. Con demasiada frecuencia los etnomusicólogos encuentran dificultoso caracterizar lo que dijo Geertz verdaderamente, como no sea por el expediente de la cita directa.

- Según Michelle Kisliuk (1997: 37) Geertz "proporciona luz verde" para legitimar la aceptación de cualquier modalidad interpretativa o literaria, sin que importe mucho su rigor formal. Ya se ha visto que Geertz refrenda la interpretación, pero no a expensas de todo régimen de prueba y consistencia.
- En su artículo sobre el trabajo de campo en etnomusicología William Noll (1997: 178-179), de la Universidad de Kyiv, dice basarse en Geertz para llegar a la conclusión de que "colonialismo" es una abstracción y "hegemonía" un cliché. Aunque Geertz sea documentadamente un conservador, no hay en sus textos argumentaciones que justifiquen atribuirle esa postura ideológica; muchos menos refrendaría él, imagino, una sintaxis tan cruda y estridente.
- Reginald Byron (1995: 20) y también Piera Sarasini (1998) hablan del "posmodernismo de Geertz y Bourdieu", cuando es público y notorio que ninguno de éstos es posmoderno. Geertz

a veces parece estar cerca del límite del simulacro por lo bien que escribe y Bourdieu es en ocasiones difícil de entender por lo mal que lo hace; pero tanto uno como el otro han escrito duras palabras en contra de ese movimiento, que en antropología se origina históricamente en la crítica del modelo interpretativo y en filosofía como deconstrucción de cualquier forma de estructuralismo (cf. Geertz 1989: 83-110; 1995: 128-129; 2000: 222; Bourdieu 1990; Wacquant 1993; Reynoso 2000: 232-246). Un biógrafo reciente de Geertz, Fred Inglis, ha destacado precisamente que el maestro no ha sufrido la pérdida de nervio intelectual subsiguiente a la aparición del posmodernismo; por el contrario, ha seguido su trabajo sin incurrir en el narcisismo confesional y la teorización espesamente alusiva que son la marca registrada de ese movimiento (Inglis 2000: 150, 155, 173).

- El antropólogo Greg Downey, de la Universidad de Notre Dame en Indiana, invita a pensar la *capoeira* como un "género borroso", porque combina elementos de danza, música, folklore, arte marcial, deporte, ritual y entrenamiento para la pelea; pero la definición del carácter borroso de los géneros se refiere a los estilos y orientaciones de escritura etnográfica en un momento de refiguración del pensamiento social, en los años 80, antes que a la vaguedad o pluralidad de los fenómenos de la vida real o de los posibles temas de investigación (Downey 2005; Geertz 1996 [1980]; Reynoso 1996).
- David Coplan, de la Universidad de Witwatersrand en Sudáfrica, vuelve a confundir el territorio con el mapa: aplica el concepto de "conocimiento local" para hacer referencia a la perspectiva de la persona en el contexto de la performance musical. La idea geertziana no tiene nada que ver con el saber privado del sujeto o el *self*: la expresión "conocimiento local" describe un marco no universalista en el que la unidad local es la cultura, según Geertz ha puesto perfectamente en claro en *Available light* (Coplan 1992: 291; Geertz 2000: 133-140). Una localidad puede ser, por ejemplo, la aldea de Tihingan en Bali; otra, Indonesia. Geertz es antropólogo, no psicólogo; la cultura es una cosa pública: nada hay de individual en el concepto de conocimiento local, que concierne a la delimitación del marco o al carácter único de las entidades situadas dentro de él, y no a las

unidades mínimas constitutivas del objeto de investigación (Geertz 1987a: 26).

Todos estos deslices de lectura son preocupantes: nadie parece estar en condiciones de realizar una glosa aceptable de textos muy simples; nadie lee la frase que está al lado de aquella a la que cita, ni los textos que la motivan, la sitúan, la aclaran o la impugnan. A esta altura cabe preguntarse si esos etnomusicólogos se inspiran realmente en el discurso antropológico, o si el juego consiste más bien en decir lo que a uno se le antoja, subestimando al lector y apoyándose en el efecto de aura de un prócer cualquiera.

En síntesis, no cabe esperar que se metan en una bolsa conceptos de distinta naturaleza, algunos de ellos circunstanciales o en desuso, y que de esa operación resulte un programa que salga andando; tampoco parece buena táctica usar un autor tan expuesto al escrutinio público como pantalla proyectiva de ideas que tienen muy poco que ver con lo que él promueve. Un modelo, por escueto y provisional que sea, exige otro rigor de tratamiento. Pero estar equivocado en materia de lectura geertziana, o interpretar al revés de lo razonable, no sería tan grave como carecer de un modelo susceptible de ser operacionalizado. El problema con éste que propone Harwood no es sólo que equivoca todas las referencias a sus propios fundamentos teóricos, sino que tampoco define cómo hay que hacer para seguir avanzando en las direcciones que señala. Ahora que lo veo, tal vez hubiera sido más simple que esta crítica empezara por ahí.

Sonido y sentimiento: Steven Feld

De todos los estudios particulares de la etnomusicología de la vertiente contextualista, el multipremiado *Sound and sentiment* de Steven Feld (1982, 1990) es sin la menor sombra de duda el más logrado, y habrá de ser quizá el más perdurable, aunque su moraleja no radique tanto en un método susceptible de ser aprendido, sino en su ejemplo de trabajo minucioso, pasión y ausencia de dogmatismo, al lado de una estupenda calidad de escritura.

El texto está orientado al objetivo de demostrar una tesis central que afirma que "las modalidades expresivas de los Kaluli en los lamentos, la poesía y la canción en su estructura musical y textual, son representaciones en espejo del círculo simbólico construido por un mito, el de 'el

muchacho que se convirtió en un pájaro *muni*'" (1990: 14). Para llevar a cabo semejante demostración, Feld afirma haberse inspirado en el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss, la descripción densa y la etnografía interpretativa de Clifford Geertz y el paradigma de la etnografía de la comunicación propuesta por Dell Hymes. En particular le sedujo la idea geertziana de llevar adelante la investigación etnográfica como si fuera una especie de "trabajo de detective" (p. 15), el cual requirió detallados análisis de ornitología, lingüística, poética, metáforas y estética Kaluli. El comienzo y el final del libro son confesionales, pero el centro es analítico, aunque más de ciertos aspectos de la cultura que de la música en sí.

La mayoría de los análisis tienen que ver con cuestiones que en un primer momento pueden parecer colaterales, pero que Feld logra vincular luego con la significación y el contexto de las canciones, en un ejercicio de imaginación y aprendizaje. Hay páginas enteras consagradas a la clasificación de las aves, a la exploración de los significados metafóricos de los textos, a los matices lingüísticos más escondidos, a las ceremonias fúnebres, y a las relaciones míticas y vivenciales de los pájaros con la gente.

Recién a la mitad del libro Feld se ocupa de la música detrás de las canciones. Hasta ese punto, la investigación había girado sobre cuestiones ornitológicas, mitológicas y culturales, sin casi referencia a la melodía. En particular a Feld le interesa poner en tela de juicio la afirmación de Bruno Nettl en el sentido de que "en la música primitiva una escala no existe en la mente de los músicos nativos, de modo que el musicólogo debe deducirla de las melodías" (Feld 1990: 163). Ingeniosamente, Feld les pidió a los Kaluli que le enseñaran a componer y, contra lo esperado, encontró que los nativos poseían conceptos definidos de "tónica", ritmo, metro, duración, forma, melodía, contorno y escala. Al cometer errores calculados, por ejemplo, pudo probar concluyentemente que esos conceptos existían, tras nueve meses de trabajo y reelaboración.

Hacia el final del libro, bajo el encabezamiento de "Participación y reflexión", Feld revela la forma en que esta fuerte experiencia lo afectó personalmente. Mientras él estudiaba a los Kaluli, ellos en cierta forma lo estudiaban a él. Le preguntaban acerca del efecto de las canciones en su cultura, si las canciones hacían que la gente llorara, de qué manera se las compone y otras cuestiones acerca de la participación de la música en el entorno cultural. Feld compartía con sus informantes grabaciones de *blues* americanos y música de koto del Japón (que disfrutaban particularmente); de peculiar interés les resultó la historia y la música de Charlie

Parker, sobre todo porque lo apodaban "Bird". Los Kaluli comenzaron a aceptar primero a Feld como músico, tanto en su género cultural de origen como en el papel de creador de música Kaluli. Pero Feld dice que cuando lo vieron llorar después de recibir una carta familiar, lo situaron incluso en un orden más alto, de máxima afinidad: el llanto es, entre los Kaluli, el indicador de la naturaleza y el valor emocional de una persona (p. 233). También fue significativo para Feld comprobar que canciones que había compuesto entre los Kaluli seguían siendo cantadas cuando volvió al campo años más tarde.

Desde el punto de vista musicológico, el aprendizaje llevado a cabo por Feld sufre el destino de ser una implementación tardía de ideas de multi-musicalidad que han sido desde siempre la marca de fábrica de Mantle Hood (1960). En etnomusicología, la existencia de rigurosos sistemas de nomenclatura, clasificación y discernimiento musicológico por parte de presuntos "primitivos" ya había sido deslindada muchas veces en estudios etnosemánticos que se anticipan en varios años a los hallazgos de Feld (cf. De Martino 1958; Conklin y Maceda 1971; Zemp 1971, 1978; Menezes Bastos 1978). El método de los "errores calculados" para examinar los criterios conceptuales de la corrección, además, ya había sido ensayado mucho antes por Blacking (1967); el cruzamiento de grabaciones entre diversos informantes para elicitar el "grado de conciencia del canto" era un procedimiento de rutina incluso para materialistas como Ernesto de Martino y Diego Carpitella (1952); el análisis musical detallado del canto de los pájaros y su comparación con el canto humano había sido tratado por Péter Szöke (1962). Aunque el trabajo de Feld sintetice con naturalidad esos y otros recursos, es de notar que no siempre (re)conoce los precedentes de su investigación; tampoco los críticos que lo han celebrado creen necesario hacerlo.

Antropológicamente, la originalidad de Feld es todavía más discutible. En lo que a la etnografía concierne, la observación participante, el estudio de campo en profundidad, la relevancia de los individuos y el conocimiento de los significados nativos se remontan por lo menos a los trabajos de Malinowski en la década de 1910. El énfasis de Feld en las emociones y los sentimientos, y sobre todo en el llanto, no es sólo un derivado de la entonces promisorio antropología de la emoción sino un antiguo tópico etnográfico que supo explorar, por ejemplo, A. R. Radcliffe-Brown en su trabajo sobre los andamaneses, el cual es también en gran medida interpretativo e inmersiónista. Una página tras otra, Radcliffe-

Brown analiza, enfatiza y detalla el lugar que ocupa el llanto en todos los aspectos de la cultura, como si estuviera sentando los precedentes de lo que habría de hacer Feld sesenta años más tarde entre los Kaluli (cf. Radcliffe-Brown 1922: 233-234, 243)¹⁷. En la década de 1920 todavía era popular la teoría de los sentimientos de Alexander Shand, a la que tanto Radcliffe-Brown como Malinowski se sentían inclinados. La psicología de las emociones ha sido, después de todo, un tema recurrente en las corrientes psicológicas que precedieron al psicoanálisis o al conductismo. Años más tarde, también Mary Douglas y Victor Turner enfatizaban la fuerza emocional de la acción simbólica, énfasis que logró que ambos tomaran distancia del intelectualismo de Lévi-Strauss (Turner 1968; Douglas 1970). Para nadie que conozca de primera mano, entonces, las diversas etapas de la antropología social inglesa, las agudas ocurrencias de Feld pueden resultar innovadoras. Brillantemente articuladas, sí; originales, no. Este autor no es un creador, sino un excelente *bricoleur*, y hasta ahí concedo. Aunque lo que él hizo lo hizo muy bien, no ha hecho nada que la antropología clásica no estuviera haciendo desde siempre.

Pese a que el texto más ambicioso y complejo de Feld refleja ciertas constantes de la época (el sonido y la furia, los significados, la reflexividad, las narrativas geertzianas de *rappor*t) y si bien la musicalidad Kaluli aparece recorrida en una infinidad de sentidos pero no resulta sistematizada con tanto esplendor como lo está, por ejemplo, la taxonomía ornitológica, la actitud no confrontativa y no autoritaria del autor, capaz de mezclar fuentes de inspiración contrapuestas como podrían serlo Geertz y Lévi-Strauss sin renunciar al análisis musical cuando es requerido, hace que su trabajo resulte en definitiva valioso, posiblemente ejemplar. Siempre y cuando se lo considere, como él lo hace, un complemento o un correctivo ocasional de la analítica musicológica, antes que un paradigma totalizador que la excluye.

Etnomusicología fenomenológica: Reflexividad y alteridad

La fenomenología antropológica norteamericana fue un producto de la década de 1970 o a más tardar los tempranos 80s. Sus fuentes esenciales

17. Otros estudios de la música y el llanto en contextos tribales son Métraux (1947), Wagley (1977) y Urban (1988).

son la compilación de Dell Hymes *Reinventing Anthropology* (1969) y los ensayos variopintos del inefable escritor Stanley Diamond (1974), representativo de la antropología radical de la New School for Social Research de Nueva York. Tratándose de una manifestación minoritaria, casi de nicho, que vivió a la sombra de movimientos más masivos como el interpretativismo geertziano, es llamativo que las ideas de la fenomenología antropológica hayan encontrado su camino hasta la teorización de los etnomusicólogos. Comparativamente, en la disciplina de origen el impacto de la fenomenología ha sido más discreto; Hymes se volcó posteriormente al folclore y a la etnografía de la comunicación y Stanley Diamond nunca alcanzó reconocimiento como *guru* disciplinar fuera de su pequeño círculo de incondicionales. La antropología fenomenológica fue opacada a mediados de los ochenta por la antropología posmoderna, codificada en *Writing culture*, que exponía muchos de sus mismos argumentos en una terminología más adecuada a las circunstancias (Clifford y Marcus 1986).

Aunque verboso, el programa fenomenológico en ambas disciplinas podría resumirse en un conjunto muy breve de mandatos recurrentes: dejar de percibir al Otro como "objeto", quebrar los límites entre el *Self* y el Otro, disolver la diferencia entre objeto y sujeto, fundirse con la alteridad, contemplarnos reflexivamente y cosas así. Se trata de una campaña más moral que teórica, que sólo en un contexto social culposos habría podido materializarse y prosperar sin cruzarse casi nunca con una crítica (cf. Reynoso 1998: 107-146; Salzman 2002); su contribución teórica y metodológica ha sido virtualmente nula, salvo por el hecho de poner al Otro y a la reflexividad del investigador sobre el tapete, y a la música en sí misma en un plano más distante aun que en los modelos vistos en el capítulo anterior. Pues en estas antropologías, que caen tan fácilmente en la idealidad, siempre que objeto y sujeto se funden e interpenetran es el objeto el que termina esfumándose.

En etnomusicología, los representantes más importantes del movimiento fenomenológico han sido Kenneth Gourlay, Line Grenier, Jocelyne Guilbault y Jeff Todd Titon. El arco de las influencias antropológicas recorre desde la temprana antropología radical de Dell Hymes, Talal Asad, Stanley Diamond, Bob Scholte y Allan Coult en los artículos iniciales, hasta el posmodernismo y los estudios culturales populistas de Paul Willis en las entregas más recientes. Como en tantas otras corrientes, las ideas desplegadas en etnomusicología distan de ser novedosas, y casi podría decirse se basan en reciclados y reinterpretaciones de puntos

de vista bien conocidos, parafraseados una y otra vez y enunciados con entusiasmo digno de mejor causa. Todo esto, desde ya, en detrimento de la analítica musical, sea ésta comparativa o particular.

El etnomusicólogo humanizador: Kenneth Gourlay

El fundador oficial de una perspectiva fenomenológica en etnomusicología es Kenneth Gourlay, quien publicó un par de ponencias al respecto para luego desaparecer del campo de discusiones. En su artículo de 1978 "Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research", Gourlay examina la definición de la etnomusicología de acuerdo con diversas corrientes y propone un "modelo de investigación" que debería resolver los problemas que él encuentra en las ideologías de Bruno Nettl, Alan Merriam y John Blacking, por ese entonces las autoridades más respetadas de la disciplina. El modelo que propone Gourlay involucra un etnomusicólogo que, en lugar de presentarse como una figura objetiva y omnisciente, ingresa a su estudio de campo aportando las cualidades humanas y subjetivas propias de su individualidad. Las fuentes de inspiración de Gourlay son Charles Seeger, Gilbert Chase, Marcia Herndon, Raymond Fogelson, Stephen Blum y Klaus Wachsmann.

Más allá de las limitaciones del trabajador de campo que pudieran ser de índole personal (sordera, falta de oído absoluto) o situacionales (económicas, escasez de fondos), a Gourlay le interesan las limitaciones universales, las cuales tienen que ver con las ideologías que el etnomusicólogo lleva al campo y que ejercen influencia sobre los objetivos y métodos de su investigación. A partir de este principio, Gourlay acomete la revisión crítica de las ideas de Bruno Nettl, cuestionando la presunta posición de éste acerca de la objetividad. De acuerdo con Gourlay, los etnomusicólogos creen ser "objetivos" en un cuádruple sentido:

1. Afirmando que existen datos susceptibles de ser adquiridos objetivamente, los cuales permiten poner a pruebas nuestras teorías.
2. Tratando de comunicar resultados de manera inteligible y sin sesgos de subjetividad.
3. Implementando una metodología que permita la prueba empírica de conclusiones por parte de otros que no sean los autores originales.

4. Acudiendo a la "ciencia" y la "razón" como tribunales inapelables.

De más está decir que Gourlay no está muy persuadido que exista una realidad allá afuera susceptible de ser abordada con objetividad, ni que la comunicación sea inocente, ni que la ciencia y la razón proporcionen un fundamento que valga la pena. El siguiente autor al cual impugna es Alan Merriam, de quien objeta el rol omnisciente y a la vez no-existente que otorga al investigador, y el poco interés que concede a los ejecutantes y creadores de la música. Gourlay califica a Merriam de etnomusicólogo "de escritorio" (evidenciando un dudoso conocimiento de la bibliografía y de las propias observaciones de Merriam a este respecto) y lo culpa de separar la parte musical y la etnográfica en la investigación, en vez de procurar reunirlos.

De todas maneras, y teniendo en cuenta la fecha de esta publicación, hay una cierta singularidad en la forma en que Gourlay caracteriza la invisibilidad del estudioso, anticipándose a expresiones que las ulteriores críticas antropológicas de la autoridad etnográfica convertirán pronto en lugares comunes. En efecto, Gourlay afirma que en la antropología de la música de Merriam el investigador

lleva un manto de invisibilidad, está al mismo tiempo allí y no allí, vive y trabaja dentro de una comunidad sin ser visto, pregunta a sus miembros sin distraer su tiempo, atiende a rituales secretos y ceremonias de iniciación sin estar presente, y registra danzas comunales con un micrófono invisible. En el laboratorio despliega una omnisciencia similar al transcribir música como absoluta exactitud al percibir altura, duración, timbre e intensidad, o hace una virtud de la no-existencia haciendo que una máquina lo realice por él; en el análisis él sabe qué notas sucesivas constituyen una frase, cómo definir el contorno melódico sin ambigüedad ni sesgos, qué rasgos son significativos y cuáles no. Al escribir los resultados su omnisciencia le permite elegir el código comunicativo que exprese con precisión y sin ambigüedad lo que trata de decir, y del cual elimina todos los sesgos y juicios de valor a medida que revierte a una no-existencia final con una presentación puramente científica, disuelta en su propio trabajo manual (Gourlay 1978: 4).

El objetivo de Gourlay en estas críticas apunta a restablecer expresamente al investigador en la investigación, citando la observación de Goldmann, quien afirmaba que si se quieren alcanzar genuinos resultados científicos, el hombre [sic] debe ser incluido en la teoría. En contraste con los estudiosos cuestionados, Gourlay afirma que en los últimos tiempos ha

surgido una etnomusicología que se muestra cada vez más sensible a la experiencia del investigador. Una de sus referencias es la estrategia dialéctica formulada por Gilbert Chase, en la cual "la mente se habla a sí misma".

En la implementación de dicha dialéctica, Gourlay propone un modelo de tres fases, llamadas sucesivamente Período Preparatorio, Proceso de Investigación y Proceso de Presentación. El Período Preparatorio tiene que ver con un aprendizaje capaz de librar al investigador de supuestos y prejuicios que le impidan una apropiada apreciación de su objeto de estudio, y en algún sentido es el que más componentes fenomenológicos tiene de los tres. Al cabo de estas fases se establece un proceso dialéctico a través del cual el investigador es investigado. Esta secuencia en episodios reproduce, una vez más, un esquema normativo convencional de las antropologías fenomenológicas, cuyo rastro podría seguirse hasta las etapas de Epojé, Reducción eidética y Reducción fenomenológica del propio Edmund Husserl; en el mismo año en que Gourlay publicó su ensayo, la antropóloga Bennetta Jules-Rosette proponía un método de indagación casi idéntico para recorrer "el velo de la objetividad", consistente en cuatro etapas, llamadas respectivamente Concepción, Descubrimiento, Evaluación y Comunicación, y algo más tarde Michael Agar hablaría de fases de Quiebra, Resolución y Coherencia (Jules-Rosette 1978: 549-570; Agar 1982).

Aunque Gourlay sea el primero en exponer las cosas de este modo en etnomusicología, en la antropología radical de los 60s expresiones de este tipo eran moneda corriente. Bob Scholte, por ejemplo, basándose en la "monumental crítica de Husserl al objetivismo científico"¹⁸ caracteriza con las mismas palabras la necesidad de compromiso previo por parte del investigador, niega la corrección de oponer sujeto y objeto, define su postura como humanizadora, establece la condición de "abrirnos nosotros mismos al otro", trata a la "ciencia" entre comillas y con sarcasmo, clama por una dialéctica genuina, minimiza el papel del análisis y hasta pone la palabra *toward* en el título, según parecía ser obligatorio en la literatura fenomenológica en idioma inglés (Scholte 1974 [1969]; Agar 1982; Schroyer 1970; Worth 1974 [1969]; Jackson 1989; Titon 1994; Rice 1987; 1997). Lo notable del caso es que Gourlay no menciona el ensayo

18. Una forma muy peculiar, por cierto, de caracterizar un programa filosófico que se proponía "ir hacia las cosas mismas", se definía como un "empirismo trascendental", procuraba construir una filosofía tan rigurosa como la ciencia y se exponía en textos titulados *Meditaciones cartesianas*.

de Scholte, y quizá no lo conociera; no es el punto: estas fórmulas eran propias de la atmósfera de la época y docenas de proclamas más o menos expresamente fenomenológicas, dialécticas o críticas las repetían una y otra vez en una afanosa iteración de un puñado de frases hechas.

No he podido localizar muchas críticas de la estrategia de Gourlay, ni a favor ni en contra. David Bower ha objetado la formulación excluyente de Gourlay en estos términos:

A veces el estilo de Gourlay adopta la instancia que yo llamaría "el rey de la montaña etnomusicológica". Este ... es un fenómeno que ocurre cuando un estudioso no tiene voluntad de enriquecer o extender el trabajo de los otros, sino que se siente obligado a expulsarlos de su montaña, declarando su trabajo defectuoso o incompleto (Bower s/f).

Cuatro años después, Gourlay volvió a presentar sus previsibles puntos de vista en un llamamiento en el que pretendió sentar las bases de una etnomusicología humanizadora. Tras rephrasear la afirmación del radical Stanley Diamond y definir la etnomusicología como el estudio de personas en crisis por personas en crisis, y sostener que (a causa de las reificaciones del análisis componencial) estamos viviendo ahora (1982) una crisis más grande y "mejor", Gourlay propone un camino para una etnomusicología capaz de convertir las personas en hombres y mujeres [sic], y de este modo acabar con la crisis (Gourlay 1982: 411). En este punto la tesitura se pone ya ampulosa, pero nuestro análisis debe seguir adelante.

La propuesta de Gourlay adquiere cierta estructuración y una conveniente "ligereza mnemónica" caracterizando tres campos distintos pero relacionados, que desde allí en más se harían conocidos como el "A", "B" y "C" de Gourlay. "A" se refiere a la "presencia afectiva", un concepto definido por Robert Armstrong en un olvidado texto de antropología humanística (Armstrong 1971), que en este caso se adapta para referirse a la capacidad de la música para producir significados. "B" es el campo de Blacking, o el campo del cambio, y atañe a la capacidad que tiene la música para cambiar la vida, enalteciéndola. Gourlay, sin embargo, se manifiesta escéptico e incómodo frente al concepto de "música" que aún sustentaba Blacking, pareciéndole una abstracción occidental que en muchas culturas ni siquiera aparece como concepto: la gente canta, danza, ejecuta o participa, pero ¿es justo imponerle la idea de "música" desde fuera de su propio mundo conceptual? "C" es por último el campo de la condición, el contexto y la conceptualización. La condición no sólo tie-

ne que ver con el contexto socioeconómico, sino con la concepción del mundo, cuya comprensión es fundamental para dar cuenta de esa actividad simbólica que, sólo por conveniencia, seguiremos llamando "música". Para describir y comprender esta música es menester, además, "negar" nuestros preconceptos y categorías que hablan de contornos melódicos, intervalos o lo que fuere, abordando esa manifestación simbólica desde el punto de vista del Otro (p. 414-415).

Según Gourlay, uno de los objetivos de esta etnomusicología humanista habrá de ser invertir las orientaciones tradicionales: en vez de la música tribal y folklórica de la definición de Jaap Kunst, deberíamos ocuparnos de nuestras propias formas culturales. La frase programática en que realiza esa propuesta parece un compendio de los estereotipos de la antropología reflexiva de fines de los 60, solo que plasmada muchísimo más tarde:

En contraste a una estrategia científica-reduccionista-empirista-objetiva en las que el estudioso intenta lo impracticable (amasar todos los datos) antes de ejecutar lo imposible (desaparecer en ellos) una etnomusicología humanizadora subraya los aspectos activos, positivos, recíprocos y creativos de una dialéctica etnomusicológica. Buscando comprender, interpretar y re-crear la música, llegamos a comprendernos y re-crearnos a nosotros mismos (p. 412).

Aunque Gourlay repite lo que los antropólogos radicales habían concebido antes, fue el primer etnomusicólogo, que yo sepa, en ocuparse de la reflexividad. Algunos años más tarde, Grenier y Guilbault (1990: 394) volverán a hablar de la construcción de los etnomusicólogos por ellos mismos, al postular un nuevo modelo constructorista que otra vez echa mano de esta metáfora. Más recientemente aún, Michelle Kisiuk alega que "llegamos a conocer otro pueblo haciéndonos *nosotros* conocidos para *ellos*, y a través de ellos nos conocemos a nosotros nuevamente" (1997: 27); en el mismo volumen, Timothy Rice trata de posicionar la comprensión en el cuadro de una auto-comprensión en páginas donde la palabra "yo" aparece en casi todas las frases (1997: 110, 117, 118); y Carol Babiracki se refiere largamente, al calor de este momento narcisista de la disciplina (sin caer en la cuenta del asombroso pleonasmo), a la "auto-reflexividad", igual que había hecho Scholte casi 30 años antes (Babiracki 1997: 134, Scholte 1970). Todos ellos escriben, por otra parte, desplegando una visible voluptuosidad de participación en una idea de vanguardia, o como si resultara imperioso insistir en esos tópicos.

No quisiera examinar aquí las contradicciones que cualquiera puede percibir entre los programas fenomenológicos como el de Gourelay y sus fuentes antropológicas de inspiración, a las que sospecho leídas en forma sumaria e incompleta. Imagino que el emicismo y el humanismo de Gourelay no podrían tolerar, por ejemplo, que su idolatrado Stanley Diamond se expresara de este modo acerca del punto de vista del Otro:

[R]ealmente no hay ningún retrato sofisticado que nos pueda transmitir un actor desde dentro de su sistema, precisamente porque es nuestra experiencia de la civilización la que nos conduce a ver problemas (para nosotros) donde él percibe rutina, y a formular preguntas que es improbable que la persona primitiva se haga acerca de su propia cultura (Diamond 1964: 433).

Resulta también llamativo (y muy poco reflexivo, por cierto) que los estudiosos comiencen a hablar de "humanismo" cuando son ellos mismos los que están involucrados, y en tanto la relación con el Otro parezca servir, merced al famoso "círculo hermenéutico", para volver la mirada sobre los propios supuestos, la propia cultura, la propia subjetividad: la realidad es completa y el círculo se ha cerrado sólo cuando "yo" estoy incluido: mi estrategia es humanizadora porque se refiere a mí. En efecto, el argumento central de Gourelay es éste:

Mi argumento en pro de una etnomusicología humanizadora es, a nivel práctico, un llamamiento (por el cual gustosamente agradezco el estímulo original de Charles Keil) para el estudio concertado de esos pueblos antes que sea demasiado tarde, un estudio que juntará a los etnomusicólogos, antropólogos, periodistas, viajeros e incluso misioneros en un fondo de conocimiento y experiencia, un estudio cuyo método (lo más que podemos esperar alcanzar) será un movimiento dialéctico de ida y de vuelta entre su visión del mundo y la nuestra; la de ellos para comprender, la nuestra para explicar, un estudio cuyo propósito último es la re-creación de nosotros y nuestra sociedad a través de la superación de una visión lineal-visual mediante la aprehensión total de la realidad (p. 418).

Debo confesar que estos enunciados filantrópicos y panópticos me resultan fatigosos, sobre todo cuando Gourelay invoca entidades tales como la búsqueda de una visión que no sea visual, o hable de propósitos y finalidades, o haga cosas *para* comprender o explicar (*antes* que sea demasiado tarde), cuando dos páginas antes había negado carácter objetivo y universal a una concepción lineal del tiempo.

Este filosofismo sobreabundante no puede menos que traer a la mente la "Nueva refutación del tiempo" de Jorge Luis Borges; sólo que en esta ocasión la idea ya no resulta graciosa, porque Gourelay no es irónico sino crispado y solemne; su programa humanizador es excluyente y se piensa superior a otras alternativas, en lugar de presentarse como un complemento posible; no se muestra capaz de comprender al Otro si no es subsumiendo la actividad mental de los no-occidentales a una dimensión afectiva, sanguínea, emocional; se pone a sí mismo en el centro de la escena e invita a los demás a que también lo hagan, a expensas de una música que queda cada vez más fuera de foco; y por más que haga ostentación de reflexividad, ni siquiera parece advertir las paradojas que desencadena. Su postura está clara y no es un absoluto altruista: el problema no es que la diversidad cultural desaparezca, sino que si así sucediera no podríamos complimentar *el propósito último*, que es el de re-crearnos a nosotros mismos.

En antropología no soy el único que encuentra problemática esta variedad gemebunda de moralismo, construida sobre una pretendida y pretenciosa comprensión del Otro, consagrada a desacreditar la ciencia y que encima se presume políticamente correcta. Dice Josep Llobera:

Lo que acaban por producir [los antropólogos posmodernos, interpretativos y afines] es una etnografía neurótica y narcisista, que refleja la problemática de la revuelta por parte del mundo académico estadounidense contra el imperalismo de su país en lo que va del siglo. Que británicos, franceses, holandeses y otros pueblos coloniales puedan sentirse igualmente culpables es comprensible, pero el resto del mundo, y en particular los países ex-colonizados, tengan que sufrir la agonía moral y el desaliento intelectual de dichos personajes es totalmente inaceptable. Si tienen complejo de culpa y quieren expiarlo estoy seguro de que podrían encontrar mejor penitencia que minar la disciplina (Llobera 1990: 49).

El antropólogo brasileiro Roberto Damatta encuentra también que esta antropología

...además de precipitarse en argumentos filosóficos abstractos, tiende hacia la exageración retórica y programática, desembocando a veces en lo que podría llamarse una irritante corrección. Más aún, tiende a reducir los problemas antropológicos exclusivamente a narrativas de campo, evitando sistemáticamente una contextualización histórica y teórica que ha sido la base tanto de los reclamos científicos como de los humanísticos en antropología (Damatta 1994: 119).

Las veces que la etnomusicología se ha expedido sobre el modelo de Gourlay han sido generalmente a favor. Unos pocos años después de publicada la segunda propuesta de Gourlay, Timothy Rice, también interesado en introducir en el modelo de Merriam una dimensión interpretativa como la que proponía Geertz en *La Interpretación de las Culturas*, manifiesta estar de acuerdo con Gourlay en lo esencial, aunque considera que los campos "A, B y C" definidos de ese autor están postulados con elocuencia, pero no vinculados entre sí (Rice 1987: 474). A su vez, Jeff Todd Titon evoca los artículos de Gourlay sobre el investigador como manifestaciones tempranas, anticipatorias, de una cuestión que ha revelado ser de importancia clave (Titon 1997: 92). Pero sólo en una etnomusicología desconocedora del aluvión reflexivo en antropología podría considerarse que la estrategia de Gourlay es original o, como exagera Ellen Leichtman (2000), *ground breaking*.

Aunque las propuestas de Gourlay son cada vez menos citadas en una literatura prolífica en programas similares, lo cierto es que sentaron las bases de un momento reflexivo de la etnomusicología que todavía perdura, proporcionando argumentos y justificación a autores que se revisan en otros capítulos, como Michelle Kisliuk (1997), Timothy Cooley (1997), Gregory Barz (1997a, 1997b) o Timothy Rice (1987, 1997). Habla a las claras de la marginalidad de la etnomusicología en el concierto disciplinario el hecho de que ningún antropólogo importante de la corriente general jamás encontrara necesario o conveniente mencionar sus ideas.

El "otro" y la "autoridad": Grenier y Guilbault

En 1990, las canadienses Line Grenier y Jocelyne Guilbault publicaron un artículo más bien escueto que podría ser representativo del encuentro de la fenomenología radical de los años 70s (ya que son citados Talal Asad, Pierre Clastres y Marcel Rioux) con el interpretativismo geertziano, la crítica de la autoridad etnográfica de James Clifford, George Marcus y Michael Fischer, y los estudios culturales de la música popular de Reebee Garofalo, Philip Tagg y Simon Frith (Grenier y Guilbault 1990). Grenier es una especialista en comunicación mediática y Guilbault una de las autoridades reconocidas en calypso, zouk y otras músicas populares del Caribe.

El trabajo de Grenier y Guilbault fue elaborado como respuesta a un planteo clásicamente fenomenológico de Thomas Turino:

...El acto de representar al otro exótico [en antropología] es un acto de construcción que involucra múltiples filtros, niveles de distanciamiento y traducción. ...Igual que en antropología, las monografías y artículos etnomusicológicos presentan versiones idealizadas de culturas musicales captadas como si fuera dentro del marco de una cámara (Turino 1990).

La pregunta que se hacen las autoras es si estos dilemas antropológicos pueden transferirse sin más a la etnomusicología. Para responderla, se proponen revisar algunos de "los últimos hallazgos de la antropología" [sic], las alternativas que se han desarrollado y su relevancia para los investigadores que trabajan con otros objetos de estudio. Luego de una revisión "crítica" de los supuestos antropológicos, en la que la crítica apenas si reproduce expresiones ajenas, se proponen discutir uno de los principales problemas implicados, esto es, lo que tiene que ver con el "otro" (Grenier y Guilbault 1990: 381).

Siguiendo a Geertz (1989) y a Marcus y Fischer (1986) en vena preposmoderna, las autoras sienten que en este mundo cambiante, que experimenta fuertes flujos demográficos y turísticos y transformaciones socioeconómicas radicales, el Otro y su relación con "nosotros" ya no se pueden considerar como se lo hacía en los tiempos en que la antropología trataba sociedades exóticas y aisladas. Invitan a reconocer que la localización del estudio es ahora más compleja y problemática no tanto por las transformaciones referidas, sino porque las premisas de la antigua búsqueda ya no son adecuadas o siquiera relevantes. El problema pasa a ser no tanto localizar a los Otros sino más bien definirlos a "Ellos" y, por lo tanto, a "Nosotros" (Grenier y Guilbault 1990: 383).

El "otro" ya no puede ser definido, como antes, en términos de naciones o de habitantes de territorios que, colonialismo mediante, no tenían carácter de nación-estado, o eran de pequeña escala, confinados en el aislamiento. En antropología han surgido además miradas reflexivas hacia nuevos "tópicos domésticos". El Otro ya no se contempla tampoco como un fenómeno exótico, sino que han surgido otros "sitios de diferencia" tales como el género, la edad, o los handicaps físicos o mentales [sic] que cruzan las fronteras. Las culturas se consideran ahora cambiantes, dinámicas, o como "hebras de significación". Las identidades se perciben construidas a partir del conflicto, la divergencia y la oposición, tan-

to como (si es que no más) a partir del orden y la similitud. Tras una revisión en la que se mezclan autores tan contrapuestos como Lévi-Strauss, Clastres, Rabinow y Talal Asad, las autoras concluyen casi de repente que estas preocupaciones antropológicas no pueden ser transferidas automáticamente a cualquier otra área de estudio.

A renglón seguido, examinan el estado de la cuestión en el estudio de la música popular. Notan que allí prosperan definiciones distintas del objeto de análisis, y que se han investigado temas de producción industrial, cooptación, resistencia, fusión, la juventud, las clases sociales, las subculturas o las mujeres. Habría una convergencia sintomática en el hecho de que lo que se ha puesto en foco la mayor parte de las veces tiene que ver con grupos, que en lugar de ser los no-occidentales de la antropología, serían más bien "minorías", marginales u "oprimidos", como si sus manifestaciones fueran más significativas o auténticas que las de los varones blancos, de edad intermedia, hablantes de inglés y de clase media (p. 392).

Contrastando los enfoques de la antropología reciente y del estudio de la música popular, las autoras perciben que mientras en el primer campo el Otro, en tanto objeto, sólo puede definirse en su relación con el investigador, en el segundo caso el Otro rara vez es tratado de una forma que considere su relación con el estudioso. A pesar que unas páginas antes habían dicho que no es conveniente una extrapolación mecánica de una disciplina a otra, piensan que si en la investigación sobre música popular se aplicaran las lecciones aprendidas en antropología, ello podría ser productivo. Serviría al menos —alegan— para abordar el problema del Otro dentro de una relación objeto-sujeto, para combinar niveles macro con niveles micro, y para ver el Otro de manera relacional en términos de un "nosotros" a menudo silenciado [sic]. Lo cual constituye, desde el principio, una declaración que es un poco embrollada, pero que se evidencia inconclusa, esbozada, diferida. La postura se encuentra además articulada por un programa que contempla un conjunto de premisas a tener en cuenta, pero en el que no se percibe cual podría ser el desarrollo metodológico o, mucho menos aún, el marco teórico. A pesar del título del ensayo, el problema de la autoridad y la alteridad no se revisita, sino que apenas se agenda para un futuro eventual.

La conclusión no podría ser más fenomenológica, incluyendo una referencia constructivista que se remonta por lo menos a la idea de "construcción [social] de la realidad" formulada en los 60s por Peter Berger y Thomas Luckmann:

De una manera general, en el acto de escribir acerca de y de dar cuenta de los Otros, ya sea culturas, gente o músicas, los antropólogos y los estudiosos de la música popular se están involucrando en una aventura cada vez más autoconsciente. Más y más, los estudiosos están reconociendo que ellos ciertamente construyen y producen Otros de distintas maneras, dentro de contextos específicos, y para propósitos no menos específicos, y que en el proceso están también construyéndose a sí mismos (Grenier y Guilbault 1990: 394).

Quisiera llamar la atención sobre el carácter tópico que tiene la construcción (social) del Otro en la literatura de influencia fenomenológica. Desde la formulación clásica de Berger y Luckmann (1968), las ciencias sociales (o como se las llame ahora) se han visto invadidas por textos que descubren el carácter "construido" de lo que a usted se le ocurra. Esto ha llevado a Ian Hacking a asombrarse por la cantidad de cosas que se dice están socialmente construidas. Simplemente buscando "*the social construction of...*" en registros bibliográficos, Hacking ha documentado que se estiman socialmente construidas entidades tales como la autoría de textos, la hermandad, los niños que miran TV, el peligro, las emociones, los hechos, el género, la cultura homosexual, la enfermedad, el conocimiento, la literatura, los inmigrantes medicados, la naturaleza, la historia oral, el posmodernismo, los quarks, la realidad, los homicidas seriales, los sistemas tecnológicos, la escolaridad urbana, las discapacidades, Australia, Europa y el nacionalismo Zulu (Hacking 1999: 1, 13, 24). Por si restara algo, ahora es también el turno del Otro y de nosotros mismos. Pese a manifestarse enemigas de las extrapolaciones automáticas, las autoras se suman maquinalmente a un consenso que viene repitiendo la misma fórmula desde hace cuatro décadas, sin que se elucide jamás en qué medida la construcción social de la música (una obviedad abismal) puede arrojar una luz particular sobre algún problema definido, o resultar ella misma iluminada en una forma novedosa.

Otro punto a recalcar es que Grenier y Guilbault basan su proyecto de auto-construcción del estudioso en su interacción con el Otro adoptando como referencia un texto de Geertz donde esa idea se encuentra expresamente ridiculizada. En efecto, Geertz piensa que la etnografía autorreferente y experiencial que ahora se estila y que ellas adoptan materializa una continuación del ideario testimonial de Malinowski, "feraciente celador de la etnografía inmersionista" (Geertz 1989: 102). Considera que algunos ejemplares de esta etnografía centrada en el yo e "hiper-

interpretativa" consuman "ataques a otros modos de hacer antropología, o al hecho de hacerla sin más" (loc. cit.). Geertz se burla desembozadamente de esta "etnografía transcritiva unida a una búsqueda anotativa del alma", que se halla preocupada por "la construcción del yo pasando por el desvío del otro", que resulta en "la imagen de un casi insosteniblemente diligente investigador de campo, abrumado por una conciencia asesinamente severa", que produce textos parecidos entre sí que "se publican a razón de casi uno por semana", y en los que el rostro del retratista tiende a aparecer más claro que el del retratado (p. 101, 104, 106). ¿Leyeron o no las autoras todo el texto en el que afirman inspirarse? Si así lo hicieron ¿cómo es posible que no captaran semejantes disonancias?

Como sea, Grenier y Guilbault dan cuenta de lo que perciben como una tendencia (esa búsqueda de uno mismo pasando por el Otro) sin llegar a formular un paradigma explícito sobre las formas de llevar el programa a cabo. Ante semejante redefinición de las reglas del juego, el lector podría llegar a preguntarse qué tiene que ver todo esto con un fundamento teórico para llegar a comprender o conocer mejor la música de los pueblos. Yo también me lo pregunto.

Fenomenología tauteológica en Latinoamérica

A fines de la década de 1970, investigadores representativos de la forma normal de la etnomusicología argentina, al parecer ya fatigados de ceñirse a los postulados de sentido común sociológico, al coleccionismo y al difusionismo blando que habían heredado de Carlos Vega, se convirtieron de lleno a la fenomenología. En un solo acto administrativo, por así decirlo, materializaron su divorcio con el folklore e iniciaron su romance con la teoría etnológica; no conformes con los alcances de la escuela histórico-cultural, optaron, desdichadamente, por una teoría que no es seguro que haya sido mejor.

Los protagonistas del cambio fueron Jorge Novati [1937-1980] e Irma Ruiz. Este movimiento fue paralelo al surgimiento de otra fenomenología originada en Venezuela, donde se había instalado Isabel Aretz, discípula de Carlos Vega, y donde Luis Felipe Ramón y Rivera editaría para el INIDEF un estudio de etnomúsica desarrollado en términos de una "fenomenología" prodigiosamente ingenua (Ramón y Rivera 1980). No es importante saber si entre ambas fenomenologías han circulado in-

fluencias o no, pero que aparecieran dos formulaciones con el mismo nombre en el espacio de pocos años en un ambiente poco poblado en el que todos se conocen y se leen mutuamente no puede menos que llamar la atención. Fuera del nombre, casi lo único que ambas manifestaciones tienen en común es un marco teórico y una realización práctica extremadamente débiles, como en seguida se verá.

Irma Ruiz remonta la conversión de la etnomusicología argentina al campo fenomenológico a unos cuantos años antes:

Cuando a partir de 1968 el Dr. Marcelo Bórmida comienza a sentar las bases de una etnología tauteológica a través de diversas publicaciones y desde la cátedra, hallamos un camino que nos condujo a la comprensión de hechos hasta entonces inexplicables. La aplicación del método fenomenológico en la Etnología del área chaqueña fue revelando gradualmente las estructuras peculiares de diversas culturas, con lo que adquirieron sentido y significación las manifestaciones musicales. [...] Posteriormente este análisis se habría de enriquecer con el aporte histórico y el análisis técnico-musical. Se conjugan así los datos étnicos y los éticos, en una síntesis resultante de la confrontación de los materiales que proveen ambas vertientes. El análisis científico no desdeña los aspectos vivenciales de los fenómenos en estudio: los incorpora. No hay contraposición sino complementación; la luz llega desde diversos ángulos (Ruiz s/f).

Es discutible que el vuelco experimentado por nuestra etnomusicología hacia el método fenomenológico constituya un progreso científico como el que imagina Mario Califano en un proemio obviamente elogioso (Califano 1984: 4). No podemos menos que recordar que la Musicología Comparada comenzó siendo, de hecho, fenomenológica: la recolección que según los consensos más variados inaugura la etnomusicología científica es *Lieder der Bellakula Indianer*, publicada por Carl Stumpf en 1886¹⁹; Stumpf había sido alumno dilecto de Franz Brentano, y fue también uno de los maestros de Husserl, cuyas obras, filtradas y explicadas para profanos por el peculiar Josef Bocheński, constituyen el fundamento confeso de la doctrina de Marcelo Bórmida [1925-1978]. La conversión de una parte de los etnomusicólogos argentinos a esa filosofía añosa no pasa de ser entonces más que una regresión, un conservador

19. Hay otra opinión, según la cual el texto fundacional habría sido *Über die Musik des Nordamerikanischen Wilden* de Theodore Baker, de 1882. Hay muchos estudios aún anteriores de la música en la cultura, por supuesto; pero el de Stumpf es el que fija el molde de lo que habría de ser la musicología comparada ulteriormente.

retorno a los orígenes, con un siglo exacto de retraso respecto de los objetivos y los métodos de la ciencia actual.

La versión venezolana de la etnomusicología fenomenológica, que utiliza todavía la jerga declinatoria de Carlos Vega, no pretende de ninguna manera entroncar con Husserl, con Stumpf o con Bocheński, y si se llama así es porque supone constituir una vía de análisis de los "fenómenos" musicales. Sus premisas son tan candorosas que no resistirían siquiera los embates de una crítica mucho más benigna que la presente. Ramón y Rivera sostiene, por ejemplo, que "la etnomúsica es una rama de la creación musical que se caracteriza por la ausencia de interés especulativo" (Ramón y Rivera 1980: 7), que "la cantilación es una manera de cantar de alturas imprecisas" (p. 10) o que "la heterofonía es la expresión más cabal de la libertad del indio" (p. 49).

Después de 20 años de fundada la Antropología Cognitiva, estas suposiciones en torno a la espontaneidad primitiva suenan por lo menos extemporáneas, más aún cuando se la presenta no ya como una propiedad entre otras, sino como el factor definitorio del objeto. La llamada música primitiva se encuentra tan intensamente codificada como cualquier otra, y es muy poco en ella lo que pueda considerarse azaroso; tal como lo establecieron Menezes Bastos para los Kamayurá, Simha Arom para los pigmeos, Hugo Zemp para los 'Are'are, Steven Feld para los Kaluli y Harold Conklin para los Hanunóo, en el seno de los grupos etnográficos no sólo existen conceptos y nociones, sino metasistemas comprensivos, virtualmente "ciencias", capaces de realizar con eficacia la cobertura referencial y axiológica de cualquier aspecto susceptible de investigación. Nada de conocimientos esotéricos ni de sabidurías fabulosas, pero sí una actividad humana que ha reflexionado hondamente sobre sus prácticas; si hasta hoy los primitivos se han manifestado con reticencia y ambigüedad, ha sido porque la investigación perpetrada por ésta y otras fenomenologías ha aplicado una elicitación inapropiada. La etnomusicología debería aprender de la polémica entre Basil Bernstein y William Labov, y no volver a hablar nunca de "códigos elaborados" versus "códigos restringidos", o de "imprecisiones" y "ausencias", sino de buenos o malos diseños de investigación.

Más allá de aquellas simplezas, lo que más me llama la atención es la escualidez del aparato metodológico del estudioso venezolano, quien afirma que "gran número de melodías sencillas no necesitan [para su elucidación] más auxilio que el de un buen oído" (p. 5). Rivera sustenta, por

lo visto, el viejo mito del musicólogo artesanal dotado de superpoderes, ignorando las relativizaciones concernientes a la percepción (sobre todo si se trata de percepción intercultural), puesta de manifiesto desde hace 50 años por la musicología psicológica de orientación gestáltica, y la complejidad infinita de los hechos acústicos (Mursell 1971: 49-98; Jairazbhoy 1977; A. Schneider 1990). También desprecia las técnicas y los mecanismos de precisión, argumentando que no han servido para resolver "los viejos enigmas de difusión y paralelismo"; aparte de que la solución de esos acertijos decimonónicos sea o no el trabajo primordial de la ciencia, cabe acotar que su desprecio de las técnicas y mecanismos no alude al uso de dispositivos electrónicos o métodos computacionales rebuscados, sino a lo que en un diseño corriente sería un análisis estructural riguroso. Otras muchas definiciones de Rivera, para acabar con este punto, ponen en crisis a la lógica elemental, como cuando dice, en una apoteosis de pensamiento surrealista, que "una escala es defectiva cuando carece de alguno de los sonidos que la integran" (Ramón y Rivera 1980: 18)²⁰. Rivera ha sido un recopilador laborioso de cuyo trabajo muchos hemos sacado algún provecho; pero su teoría es otra cosa.

En cuanto a la etnomusicología fenomenológica argentina, ésta dice inspirarse en la etnología tautegórica de Marcelo Bórmida. Como ella no nos avisa si prescinde de algunos supuestos establecidos por Bórmida, entiendo legítimo asumir que los suscribe a todos, y he de elaborar la crítica que sigue en consonancia con esta presunción. Los textos canónicos de la fenomenología etnológica son increíblemente abstrusos, reiterativos y enervantes para quienes no tengan razones para comulgar a priori con su dogmática; en último análisis postulan, aunque los fenomenólogos no lo hayan sabido antes y aunque se obstinen en negarlo ahora, prácticamente lo mismo que el misionero y lingüista Kenneth Pike definió como aproximación *emic* a la cultura hace ya medio siglo (Pike 1954). Irma Ruiz misma identificará la perspectiva fenomenológica con la estrategias *emic* (Ruiz s/f).

La elaboración del modelo fenomenológico por parte de Bórmida es una de las piezas académicas más dogmáticas que existen en la teoría

20. El efecto es aún más cómico si se considera la definición de Rivera de las "escalas deformadas", a las cuales "en lugar de faltarles un sonido, les sobra" (loc. cit.). La cronología histórica de Rivera tampoco es muy confiable, ya que estima que entre los *trouvères* y el siglo XVIII median "dos o tres siglos" (p. 56), cuando en realidad median cinco o seis.

antropológica. Sus argumentos oscilan entre razonamientos fuera de toda regla, donde los indicadores de inferencia ("entonces", "por lo tanto", "en consecuencia") se aplican ornamentalmente sin que ninguna causa lógica los justifique, y definiciones arbitrarias e idiosincráticas, como la que dictamina que un enfoque es sociológico si utiliza "conceptos empíricos" y "conceptos abstractos". He desarrollado una crítica más amplia de estas formas de argumentación en otra parte (Reynoso 1998: 133-143).

La filosofía de Bórmida se inscribe en una línea antipositivista que considera que cualquier modelo que no sea el suyo establece alguna clase de "reduccionismo", ya que no cubre la totalidad de los hechos. Bórmida exige que la etnología sea capaz de dar cuenta de "los hechos tal cual son y en toda su complejidad", y que encima los aborde prescindiendo de cualquier teoría previa. Desde su arranque, su doctrina no sólo es incapaz de poner en foco su propio objeto de discurso, sino que propone una aventura intelectual que en ciencia se sabe impracticable.

Plantearse un objeto a ser indagado "en su totalidad" o "en toda su complejidad" dista de ser sensato, pues es obvio que la complejidad de cualquier cosa tiende al infinito, y que todo significado remite siempre a algún otro, como bien se sabe desde Charles Sanders Peirce. Toda ciencia establece un corte, administra énfasis, aplica sesgos y escalas, selecciona, clausura, abstrae. El hecho de que todos los estudios fenomenológicos sean, ostensiblemente, finitos, trasuntaría no tanto una reducción de su objeto por motivos prácticos como una violación de sus premisas esenciales, un contrasentido que se erige en el primer y mejor documento de la invalidez formal de toda su teoría. La exigencia fenomenológica de compleción (Bórmida 1970: 2, 3, 27, 28, 39; 1976: 13-17, 98 y ss), que encuentra una solución sofística de apurada en el límite de las asociaciones libres del informante, subestima el valor de la abstracción como herramienta epistemológica y relega al científico a la pasividad en el relevamiento y a la anomia en la interpretación.

En realidad, en ninguno de los estudios *emic* productivos que se conocen se ha permitido que los límites estructurales del fenómeno sean establecidos unilateralmente por los interrogados; a fin de cuentas, es la cultura occidental la que interroga y la que necesita respuestas a preguntas concretas. De otro modo sería imposible, por ejemplo, estudiar la música africana, porque se da el caso que ninguna lengua africana incluye ese concepto; tampoco se podría deslindar el sistema fonológico de una lengua si sus hablantes no han codificado explícitamente ese nivel de análi-

sis. Habiéndose prohibido a sí misma ejercer la clausura necesaria para el conocimiento, la fenomenología parece surgir como fruto del no saber qué preguntar.

Pero no es esta indefinición normativa la única falla de la fenomenología: en cierto momento dice Bórmida que en el hecho etnográfico en sí, tal como lo piensan los indígenas, no existen fronteras entre la economía, la sociedad, la magia y el mito. Es como si no existieran contrastes entre dominios semánticos y todo se mezclara en una nebulosa de indistinción. Este aserto se contradice con los resultados de indagaciones etnosemánticas auténticamente *emic*, que han desentrañado en el mundo etnográfico delimitaciones categoriales definidas, aunque nunca o rara vez coincidentes con las nuestras, las cuales también difieren entre sí (Conklin y Maceda 1971; Zemp 1971; 1978; Menezes Bastos 1978; Kartomi 1990: 211-270). El pensamiento aborígen no define "fronteras", por cierto, pero sí distinciones semánticas que articulan el conocimiento. Gregory Bateson las llamaría información: una diferencia que hace una diferencia.

Lo más grave no es empero esa confusión extrínseca, sino que el propio Bórmida incurre en inconstancia cada vez que debe escribir una etnografía concreta. Mientras que por un lado se opone a lo que llama "utilización de conceptos empíricos" (Bórmida 1970: 19; 1976: 52), uno de cuyos usos clásicos sería el empleo de las denominadas "categorías culturales" (economía, tecnología, ciclo vital, sociedad, religión, matrimonio, familia, vivienda, vestido y adornos), por el otro, en la organización de sus propios trabajos etnográficos, arroja sus principios por la borda y se comporta como un disciplinado positivista (Bórmida y Califano 1978: *passim*; Califano 1982: 145-293). Es como si adscribiera a una concepción etnológica idealista y crítica para enseñar en clase o para instituir como bibliografía formal, y a otra positivista y pragmática para trabajar en serio. En otras palabras: como a la hora de exponer una caracterización etnográfica en regla su método se le revela incontrolable, Bórmida echa mano sin remilgos de los estilos de descripción cuya utilidad y pertinencia había venido negando en sus formulaciones teóricas.

En otro orden de cosas, Bórmida incurre en el mismo género de etnocentrismo que Ramón y Rivera al aseverar que ciertos conceptos primitivos como los de potencia, tabú, dema o alchera, en su realidad vivida, "no son, por cierto, verdaderos conceptos y, ni siquiera, nociones o ideas" (Bórmida 1970: 4; 1976: 19). Una vez más, este postulado de la

mentalidad aborígen como el espacio de la oscuridad, que quiere resucitar disimuladamente la noción del pensamiento prelógico sostenido por Lévy-Bruhl, o la asimilación del primitivo al niño propugnada por Werner y por el mismo Bórmida (1969-70: 40), es negado a coro por todos los estudios etnográficos, *emic* o *etic*, que han escudriñado un poco más respetuosamente las sociedades. Después de *La pensée sauvage* y de los aportes de la etnolingüística, otras aseveraciones de ese estudioso, como las atinentes a la incapacidad del hombre etnográfico para la abstracción y la generalización, ni siquiera merecen que alguien se tome el trabajo de refutarlas. Este tipo de ideas, que descansan sobre "incapacidades" constitutivas de los "primitivos", ya eran consideradas falaces desde fines del siglo XIX, como bien puede comprobarse leyendo, por ejemplo, las obras de Robert Codrington (1881: 313; 1891: 123, 348).

Prestando crédito absoluto a esta extravagante formulación etnográfica, los estudios de Ruiz y de Novati se han desarrollado, metodológica y conceptualmente, sin hacer mayor caso de los progresos de la musicología mundial. Han traído a colación solamente bibliografía técnica cuya edad oscila entre los veinte años de Alan Merriam y el medio siglo de Izikowitz, dejando de lado tanto las formas normales de la antropología de la música como los formidables avances en musicología analítica que se experimentaron a partir de los años 70 (p. ej. Merriam 1964; Blacking 1973; Menezes Bastos 1978; Nattiez 2004). La postura de Ruiz, de Novati y de quienes los siguen tampoco demuestra haber medido las consecuencias de todo lo que afirma la doctrina etnológica con la que ha consumado componenda. La adopción del marco tautegórico se ha efectuado, según todo indicio, sin que haya mediado una adecuada reflexión; testimonio de ello son expresiones tales como que la adopción del método les permitió hallar "un camino que nos condujo a la comprensión de hechos hasta entonces inexplicables" (Ruiz s/f), en las que se mezclan sin solución de continuidad dos entidades heterogéneas (comprensión y explicación) sin que se diga cómo es que se logró este milagro epistemológico ni se suministre nada que califique como explicación de algo.

Contra lo que ella misma predica, la musicología fenomenológica ha sido inconsistente, introduciendo teorías previas, una tras otra, en el proceso de interpretación de los materiales; es más que sospechoso que todos los acontecimientos etnográficos que refiere acaben consolidando teorías emanadas de autores que siempre resultan ser rancios fenomenólogos (Eliade, van der Leeuw, Jensen, Cazeneuve), como si la interpreta-

ción consistiera en el rastreo de los casos que mejor se avienen a confirmar los argumentos de la escuela. Cuando Novati asevera que el mataco concibe la música como sustancia, lejos de inducir sobre un conjunto de datos vírgenes, está trazando su dibujo de la mentalidad aborígen según las pautas de la ciencia occidental que oponen o conjugan la materia y la energía. De hecho, no son sus informantes quienes hablan en términos de sustancialidad, sino Alfred Métraux, en una cita que alude, sin mencionarla, a las improbables ideas pitagóricas del musicólogo oscurantista Marius Schneider (cf. Novati 1984: 29).

Es por esta falta de genuina inserción contextual que en la preceptiva fenomenológica el acontecimiento etnográfico debe estar acompañado de una referencia mítica para adquirir significación, como si el mito, por obra de su contigüidad, fuese el único elemento capaz de investir sentido o aportar contexto. Cabría preguntarse qué pasaría con la explicación fenomenológica si no hubiera un mito disponible (que no siempre lo hay) para correlacionar con un canto o una cerimonia, o para recortar y pegar junto al muestrario de los instrumentos. La doctrina en cuestión sustenta además una idea ingenua y parcial del mito, limitando su función social a la provisión de leyendas atinentes a los orígenes de los cantos y las danzas. Con mitos o sin ellos, hasta John Blacking sabía que una explicación en materia de música debía ser una demostración en términos de analítica musical: un mito puede decirnos con qué otras cosa la música se vincula, pero no por qué es como es (Blacking 1966a: 218).

En materia ideológica, Novati y Ruiz distorsionan lo que todo antropólogo sabe cada vez que hacen referencia a la labor cumplida por el Instituto Lingüístico de Verano; esta congregación, integrada por misioneros protestantes, estaría cumpliendo, según ellos, "una tarea de tutela religioso-cultural", y su finalidad sería "asesorar" al Ministerio de Educación Pública del Perú. Estos autores estiman que "la prédica de ILV, unida al interés que diversos investigadores demostraron por el estudio de sus formas particulares y propias de concebir la realidad, produjo una reafirmación del individuo en sus valores tradicionales, aceptando algunos de la cultura occidental como complementarios o circunferentes" (Novati y Ruiz 1984: 5, 8). Los documentos que los propios indígenas suscribieron en la Segunda Reunión de Barbados, por el contrario, afirman que "el ILV forma un estrato de maestros y promotores bilingües a quienes manipula según sus metas políticas, y quienes a su vez instrumentan al resto de las comunidades al servicio de dicho esquema de do-

minación". Y es bien sabido que el ILV más que una tutela ejerce un control, que ha propiciado el desplazamiento de tribus enteras en función de los intereses petroleros de sus *sponsors* y que su función sólo ha podido ser oficial en tiempos de gobiernos autoritarios, habiendo sido cuestionado en Perú durante la gestión de Velazco Alvarado y expulsado de Ecuador por el presidente Jaime Roldós en la década de 1980²¹. A propósito de las conclusiones de Barbados, sin embargo, debe tenerse en cuenta que esos indios levantiscos, con conciencia étnica y con conciencia de clase, quizá no sean buenos indios para la fenomenología, ya que no son estos "contenidos de conciencia" los que interesan y confortan a estos investigadores.

El marco teórico de Ruiz y de Novati se proclama fenomenológico, pero no consigue serlo permanentemente. Novati, a propósito de los Mataco, asevera que para éstos "el individuo se potencia a través de la experiencia musical, provocando una reacción mecánica del universo potente en el cual su voluntad con respecto al animal no cuenta virtualmente en la totalidad del proceso" (Novati 1984: 27). Ahora bien, todas las categorías explicitadas en párrafos tan poco afortunados como éste son intrusivas hasta la saciedad, y no serían siquiera homologadas por el aborigen cuyo pensamiento pretenden traducir, el cual por empezar, si resta algo de coherencia en la fenomenología, no debería llamarse Mataco sino Wichí.

Pocos marcos teóricos se manifiestan más contradictorios, estropeando la presentación de un material que sin este ruido de fondo doctrinario sería de buen valor. Pese a que sus especificaciones teóricas y metodológicas son mínimas, podría pasar un rato largo mencionando sólo algunas de esas contradicciones, tal como la que se configura cuando se asevera que el marco tauteagórico exige una instancia previa de no-saber radical (Novati 1984: 22) y a renglón seguido se menciona bibliografía sobre el estado de la cuestión (p. 21, 29); o cuando se celebran las virtudes

21. "La política colonialista del Instituto Lingüístico de Verano", en *Indignidad y descolonización en América Latina* (Documentos de la Segunda Reunión de Barbados), México, Nueva Imagen, 1979, pp. 397-400; véase también Nemesio J. Rodríguez y Carlos Tur, *Aproximaciones a una institución misionera. EL ILV y la coyuntura histórica*, México, CADAL, 1977, *passim*; Gerard Colby y Charlotte Dennett, *Thy Will Be Done: The Conquest of the Amazon: Nelson Rockefeller and Evangelism in the Age of Oil*, Harper Collins, 1995; John Perkins, *Confessions of an Economic Hit Man*, Berrett-Koehler Publishers, 2004; Laurie K. Hart, "The Story of the Wycliffe Translators: Pacifying the Last Frontiers", *NACLA's Latin America & Empire Report*, vol. VII, n° 10, 1973.

de una profunda y prolongada inserción en la cultura aborigen y después se admite que una de las dos dimensiones relevantes del lenguaje de tambores (que en realidad son tres) no ha podido ser elucidada (Novati y Ruiz 1984: 20).

Las notaciones sonoras de Novati y Ruiz están realizadas según los métodos clásicos de la musicología de conservatorio sin demasiada preocupación por reflejar los matices y los rasgos idiosincráticos de los estilos indígenas, por lo que en ocasiones las melografías parecen transcripciones de piezas académicas, con armadura de clave, separación de compases y todo. Las razones que se dan para esta simplificación anti-fenomenológica, que desatiende el mandato de describir los hechos en toda su complejidad, son incomprensibles: "Hemos suprimido los signos diacríticos -dicen los autores- pues el hecho sonoro supera ampliamente la grafía musical" (Novati y Ruiz 1984: 23). Es palmario que si lo afirmado en este inciso fuera realmente sentido, ello sería motivo para perfeccionar la señalización diacrítica, y no para abolirla.

No hace falta comulgar con la fenomenología para reconocer que la notación sonora europea, de orden mnemotécnico y prescriptivo, no puede ilustrar fielmente las relaciones tonales, timbres, texturas y matices que se dan en la música etnográfica: corresponde inquirir entonces qué están haciendo esos pentagramas, esos compases y esas corcheas en un estudio que se supone debe prescindir enfáticamente y por principio de mecanismos que ellos mismos reputan deformantes y que, además, no guardan relación con la conciencia aborigen. Ni por asomo creo que las notaciones se justifican porque están complementando lo *emic* con lo *etic* para que "la luz llegue desde diversos ángulos": dos oscuridades sumadas no logran alumbrar. Lo que sucede es que simplemente el modelo fenomenológico no proporciona una pauta descriptiva aceptable y que la técnica *etic* de notación atrasa unos cuantos años respecto de lo que la analítica es hoy capaz de hacer no sólo transcribiendo sino organizando las piezas en clases más allá de sus nombres, descubriendo patrones estructurales, identificando procedimientos de variación, probando hipótesis, caracterizando la idiosincracia estructural de los estilos, desentrañando las reglas locales del proceso creativo.

Pero la paradoja mayor se alcanza recién cuando en lugar de exponer la clasificación nativa de los instrumentos (un dato sencillo y primordial que ningún otro musicólogo, por poco afecto a la fenomenología que sea, dejaría de registrar) los hermeneutas nos ofrecen el inventario orga-

nológico de los Bora acomodado según la taxonomía de Hornbostel y Sachs, como si esta sistematización linneana de orden abstracto y técnico tuviera algo que ver con la lógica del pensamiento nativo sobre el érgon. Daría la impresión que Novati y Ruiz no acabarían nunca de comprender la diferencia, esencial para un enfoque tautegórico, entre el conocimiento y la conciencia musical de un pueblo y la descripción *etic* de su música o su organología; y parecería también que hubieran pretendido hamacarse entre ambas visiones, *emic* y *etic*, sin una coordinación atinada y mediante el simple expediente de mixturar una musicología académica poco refinada con una antropología igualmente precaria.

En honor a la verdad, la musicología fenomenológica está muy lejos de presentar hechos exentos de prejuicios; todo parece impregnado de una terminología urdida para propósitos discursivos muy distintos, y por una actitud latente de polémica en contra de los métodos "comparativos", "analíticos" y "positivistas". Esta vertiente musicológica tampoco ordena en un sistema los elementos cognitivos que recoge en la investigación, aparte de yuxtaponerles un mito cualquiera como para cumplir. De esta circunstancia queda como residuo un léxico no articulado, una constelación categorial sin clases. Acaso se haya alcanzado ya la meta fenomenológica, señalada por Marvin Harris, de "acrecentar, más que disminuir, la apariencia de desorden del ámbito sociocultural y de desacreditar todas las teorías científicas existentes sin aportar alternativas científicas plausibles" (Harris 1982: 343). Acaso también el acolchado mítico que los recubre sea el causante de que no se pueda establecer entre los rasgos musicales que se enumeran la menor interrelación, como si los aspectos sonoros en sí mismos no constituyeran un sistema en ningún sentido, lo que es casi una imposibilidad matemática y existencial.

Tampoco es razonable que se omitan determinados aspectos del lenguaje musical "porque en este sector de la expresión la conciencia bora no distingue con claridad los límites de su percepción de lo musical", ni denota una buena táctica de elicitación que se carguen culpas al aborígen porque "ciertas gamas de manifestaciones ...son percibidas y delimitadas en forma un tanto difusa", o porque "distintas plasmaciones se instalan en un campo mental discontinuo, que otorga importancia a las particularidades por sobre la visión de conjunto" (Novati y Ruiz 1984: 22, 26). No puedo aceptar tampoco que un siglo después de Codrington se afirme que "el hombre etnográfico no realiza una clara distinción entre la naturaleza de lo humano y lo animal" (Novati 1984: 26), o que luego de

exaltar la conciencia aborígen se nos diga que en algunos casos, para evitar llegar a conclusiones que nos dejen "un sentimiento de incertidumbre", los autores se reservan el derecho de apelar a inferencias "que satisfagan a nuestra mentalidad racional" (Novati y Ruiz 1984: 26). Cuando en una investigación se obtienen malos resultados (o cuando hay que amañar una respuesta nuestra porque el nativo no aporta ninguna), hay que poner en duda la calidad y relevancia de las propias preguntas antes que la aptitud intelectual del otro para responder con coherencia.

En sus contestación a mis críticas, Irma Ruiz dedica largos párrafos a despegarse de la versión venezolana de la fenomenología musicológica, a precisar el momento exacto de su conversión a la etnología tautegórica y a negar que su modelo tenga que ver con una postura institucional u oficial, nada de lo cual configura un rasgo esencial de mis objeciones. Más grave es que niegue (al señalar yo que una fenomenologización de la etnomusicología involucra un retorno a los orígenes) que los trabajos de Stumpf hayan tenido algo que ver con la filosofía de Husserl. Aunque para cualquier modesto conocedor de las historias disciplinares mi afirmación no requiere demostración alguna, invito a que se considere este párrafo del etnomusicólogo alemán Albrecht Schneider:

Aunque Stumpf llevó adelante un número de experimentos, muchos basados en la introspección, es bastante obvio que su *Tonpsychologie* pertenece ampliamente a las tradiciones fenomenológicas en filosofía, así como a la *Denkpsychologie* (psicología del pensamiento), la cual, a su vez, se relaciona tanto con la teoría de la Gestalt y la moderna psicología cognitiva. Se puede, por lo tanto, remontar el rastro de las ideas de Stumpf hasta Brentano y encontrar paralelos en la escrituras de Ernst Mach, Alexius von Meinong y Oswald Külpe. El trabajo de Edmund Husserl también contiene paralelismos, especialmente sus *Lecturas sobre la Fenomenología de la conciencia interna del tiempo* y sus investigaciones de "la experiencia y el juicio" (Husserl 1928, 1939), ambas relacionadas con el pensamiento de Brentano y Stumpf (Schneider 1991: 294).

Ruiz escribe con ironía apenas contenida que "hasta ahora no hemos podido determinar qué tienen que ver las escalas y las melodías de los Bellakula con la fenomenología de Husserl", admitiendo no haber leído el trabajo de Stumpf (cf. Ruiz 1988: 101). Si aún no consigue el ensayo de Stumpf o no ha tenido acceso a sus obras teóricas, creo que es por el lado de estudios como los de Schneider que debería buscar los nexos entre una cosa y la otra. El caso es que Stumpf fue alumno dilecto de

Brentano y maestro de Husserl, y como bien ratifica Dieter Christensen, "su famoso ensayo sobre los Bellakula (Stumpf 1886) y su 'Tonsystem und Musik der Siamesen' (Stumpf 1901) fueron dos de sus propios intentos por ampliar la base empírica de sus estudios psicológicos" (Christensen 1991: 204). Igual que lo intentara Bórmida ochenta años más tarde, el propósito de Stumpf en ese mismo trabajo era sentar las bases de un conocimiento de formas y prácticas "libre de cualquier teoría"; como hoy bien se sabe, Husserl no inventó esta idea "bórmidiana", sino que la tomó de Stumpf (Stumpf 1886: 405; Smith 1986).

Aun los manuales introductorios de filosofía documentan las relaciones estrechas entre Stumpf y Husserl, que llegaron al punto de que éste dedicara a aquél su primera gran obra "en testimonio de veneración y amistad" (Urdanoz 1978: 370-371). La propia autobiografía de Stumpf consigna, para mayor abundamiento, que la visita de un contingente Bellakula a la ciudad de Halle le proporcionó la oportunidad de experimentar transculturalmente su teoría fenomenológica de la fusión tonal; Husserl, recomendado por Brentano a Stumpf algunos meses antes en ese mismo año de 1886, fue testigo de esa experiencia y utilizó el concepto de fusión (*Verschmelzung*) en su propia *Philosophie der Arithmetik* publicada un año después que el segundo volumen de *Tonpsychologie* de Stumpf. En el documento autobiográfico de éste, las referencias a Husserl y a los Bellakula están en el mismo párrafo (Rollinger 1999: 107-109; Murchison 1930: 389-441).

En mi crítica original yo decía que la musicología comparada comenzó siendo fenomenológica, y Ruiz reprueba que yo documente esa regresión negando que lo haya sido; pero está visto que la prueba de lo que afirmo es apabullante. Si en "Lieder der Bellakula Indianer" no hay referencias a quien pasa por ser el padre de la fenomenología es porque tanto esa doctrina como la investigación de Stumpf son anteriores a las obras fundamentales de Husserl. ¿Qué tiene que ver Husserl con los Bellakula? Mucho, por lo visto. Ruiz debió formular su pregunta conmutando los actantes; si hubiera hecho un mínimo trabajo de fuentes para conocer mejor la historia de la doctrina en que se inspira su propio maestro y la naturaleza del episodio fundante de la *vergleichende Musikwissenschaft*, pienso que no la habría formulado en absoluto.

Tampoco parece comprender Ruiz los rudimentos de lo que en el intercambio académico se denomina "crítica interna", pues me acusa de comportarme como fenomenólogo cuando le exijo dar cuenta de "los he-

chos tal cual son y en toda su complejidad" (pues ése era el objetivo de Bórmida) o le señalo que según su propio marco no debería hacer uso de teorías previas o de notaciones occidentales, ya que la fenomenología impone un no-saber radical. Ruiz sigue encontrando razonable alternar entre un enfoque *etic* y otro que sólo consiste en afirmar que todo enfoque *etic* es reduccionista, distorsivo e impropio. Cree que la parte *etic* de su estrategia posee o despliega un marco teórico, cuando todavía falta especificar cual es la teoría que la sustenta. Piensa que doy la razón a Bórmida porque digo que las categorías nativas no coinciden con las occidentales, cuando esa diferencia es la que funda la antropología y es inaceptable que se crea que fue Bórmida quien la descubrió. Califica de "ideológico" que yo objete políticamente a Bórmida, operador de los militares, funcionario nombrado a dedo no en uno sino en dos regímenes dictatoriales distintos, *commendatore* del Duce y fascista acérrimo. Omite toda referencia a la falta de información *emic* esencial que yo lo imputara, o a mis cuestionamientos de las opiniones de Bórmida y Califano sobre las incapacidades del "hombre etnográfico", de quienes ellos dicen que carecen de verdaderas ideas y conceptos. Justifica la ausencia de una notación más precisa preguntándose quién se detendría a descifrar una pauta exhaustivamente descriptiva, plagada de diacríticos, pudiendo acceder a la audición de lo que se describe²². Y se defiende de una comparación desventajosa que hago entre sus herramientas y las de la etnociencia, aduciendo que yo he criticado a los etnocientíficos en otro congreso, lo cual es verdad pero no altera un ápice el sentido de la comparación, que será por siempre favorable al cognitivismo etnocientífico cualesquiera sean los criterios de excelencia (cf. Ruiz 1988: *passim*).

Escribí el esqueleto de esta crítica hace un par de décadas y cuando la estaba reformulando ahora pensé que tal vez convendría atemperarla, pero no lo he hecho. Respeto y considero valiosísimos los trabajos de recopilación que Ruiz y Novati llevaron a cabo. Pero su afinidad con el programa de un grupo de personajes ligados institucional y dogmáticamente a dictaduras que han desangrado sociedades en dos continentes, aunque

22. Que sea posible "acceder a la audición" no relaja los términos del análisis, sino que invita a mejorarlo, pues nunca se sabe a qué preciso nivel de detalle podría encontrarse una pauta. Ruiz y Novati utilizan diacríticos para las expresiones lingüísticas Bora; por mínima congruencia, el mismo criterio debió prevalecer para la notación de su música, al menos para no dar la impresión de que los Bora cantan conforme a la escala de temperamento equidistante.

sea indirecta, no admite tibiezas ni se desvanece en el aire con el correr del tiempo. La aceptación de las ideas de Bórmida y Califano no se puede pasar por alto, menos aún cuando son los propios autores los que la traen a cuento y toman partido, sin ninguna cualificación reflexiva y sin que los años hayan acarreado el más leve indicio de autocritica. No suscribiré jamás la creencia, aún vigente entre estudiosos políticamente correctos (siempre por supuesto *off the record*), de que la ideología de Bórmida es atroz pero su trabajo intelectual es profundo, erudito y quizá útil en algún sentido: sus flaquezas son demasiado flagrantes; su valor epistemológico, pobre desde el inicio, disminuye cada día que pasa. En lo científico, que sea manifiesta mi distancia; en lo ideológico, ni olvido ni perdón.

Fenomenología en estado salvaje: Jeff Todd Titon

Desde por lo menos 1986, en su cátedra de etnomusicología en la Brown University, Jeff Titon ha estado comunicando una modalidad fuertemente fenomenológica de teoría y práctica que también se manifiesta en los trabajos de quienes fueron alumnos suyos, como Gregory Barz y Timothy Cooley. Fuera de proporcionar una nueva propuesta de definición de la etnomusicología como "el estudio de la gente que hace música" (Titon 1989) o de documentar eventuales dudas (aunque sin especificar cuáles) sobre el valor de las diferentes formas individuales de fenomenología, o de los énfasis textualistas derivados de Geertz, la estrategia de Titon no suena ni rigurosa ni promisoría, por más que él piense que constituye nada menos que un nuevo horizonte epistemológico para la disciplina y hasta un grandioso proyecto de vida (Titon 1994; 1995; 1997: 90, 93).

Quien haya leído hasta aquí encontrará que su propuesta resulta intensamente familiar, por lo que será breve en su tratamiento. Tras mencionar una galería de precursores fenomenólogos y hermeneutas (Husserl, Sartre, Heidegger, Schutz, Merleau-Ponty, Gadamer y Ricoeur) en la que se ha infiltrado un nombre que no pertenece al género, Titon propone estudiar los fenómenos tal como se presentan a la conciencia. La conciencia de la música constituye una experiencia de ella, culturalmente mediada; la gente hace música en el sentido de construir el dominio cultural que denunciamos como música; a través de mi propia experiencia de la música puedo entender la conciencia de la gente que hace música; el conocimiento surge de la experiencia, la mía y la de los otros. La epistemo-

logía fenomenológica surge de nuestras experiencias de la música y de un trabajo de campo reflexivo, del cual damos cuenta a través de una narrativa también experiencial (pp. 93-97). Esta epistemología humanizadora que se sigue de nuestro ser-en-el-mundo-musical, privilegiará la experiencia intersubjetiva mucho más que la recolección, la transcripción y el análisis, aunque un poco de explicación cada tanto —concede— no vendría tampoco del todo mal (p. 98).

Titon estima que su modelo puede aportar una respuesta a las críticas posestructuralistas de la fenomenología. Según él las entiende, dichas críticas han reclamado la abolición de la etnomusicología en base a tres consideraciones, que reproduzco en cierto detalle porque ilustran con claridad las modestas divergencias entre los idealismos respectivos de las visiones hermenéuticas y posmodernas:

1. El trabajo de campo se funda en asimetrías de poder e involucra el uso ilegítimo de la autoridad del investigador; éste no tiene derecho legítimo a representar a sus informantes, quienes sí tienen derecho a reclamar autoridad y deberían ser los que escriban (o no) los textos etnomusicológicos.
2. El trabajo de campo actualiza un relato de búsqueda heroica, cuyo esquema, más que la vida musical de la cultura bajo estudio, gobierna la representación y la interpretación de los datos.
3. El posestructuralismo niega la existencia de *selves* autónomos. Se piensa que la noción del trabajo de campo como un encuentro entre el sujeto (*self*) y el Otro es una vana ilusión, y el Otro no es más que una objetificación ficcionalizada.

Mientras Titon sostiene que su propuesta es un antídoto contra el posmodernismo, su discípulo Gregory Barz piensa que la fenomenología en el estilo de la Universidad de Brown se hermana con la preocupación posmoderna por la escritura etnográfica y la experiencia personal en el trabajo de campo (Barz 1997b: 205). La Escuela de Brown y sus instituciones asociadas han publicado una fastuosa serie de etnografías y manifestos musicales, todas ellas incluyendo el subtítulo "*Experiencing music, experiencing culture*". En ella se resuelve todo a fuerza de observación participante, dialógica, heteroglosia, ejecución musical codo a codo con el Otro, reflexión masiva sobre la autoridad y la escritura, encuentro culminante con el propio *self*; de la música no siempre se habla, y cuando se lo hace es descriptivamente, en el tono pedagógico y "cualitativo" caracterís-

tico de los estudios culturales (Barz 2003b; Rice 2003; Vaswanathan y Harp Allen 2003; Wade 2003). Todos los brownianos, sin embargo, coinciden en tomar alguna distancia de todo lo que tenga que ver con la representación, descripción densa geertziana incluida. Ya no se trata de interpretar la música como texto, como creen que lo hubiera hecho Geertz, sino de ocuparse de la gente que hace música y de situarse junto a ella.

Titon culmina su manifiesto con este estallido alucinado de estereotipos y reificaciones, que él supone constituye una respuesta adecuada a las críticas que los posestructuralistas interpusieron a la etnomusicología como disciplina, y en la cual he debido dejar el concepto de *self* y sus turbadores plurales en su idioma original:

Al hacer música, experimento la desaparición de mi *self* separado; siento que la música me llena y que yo he devenido música en el mundo. Pero también experimento el retorno del *self* conocedor. La experiencia de hacer música es, en algunas circunstancias en diversas culturas a través del mundo, una experiencia de devenir un *self* conocedor en presencia de otros que también devienen *selves* conocedores. ...Los *selves* autónomos actualizan mitos heroicos. Los *selves* emergentes, por otra parte, son *selves* conectados, sumergidos en reciprocidad. La conectividad es un valor que desafía la crítica posmoderna de la sociedad contemporánea. Estoy deseoso de afirmar que este valor ecológico y su íntima relación con el hacer música y el trabajo de campo, sobre la base de que la supervivencia de mucho más que la etnomusicología depende de ello (Titon 1997: 99).

Si alguien piensa que la distinción (atribuida al positivismo) entre sujeto y objeto es cuestionable, debería considerar que una alternativa posible son visiones como éstas. Es una lástima que Ian Hacking no haya conocido este ejemplar cuando, al criticar la idea de la "construcción social" de casi cualquier cosa, se encontró que esa noción es casi inseparable del extraño concepto de *self*. Esta expresión, *self*, que en la mayor parte de los contextos se podría traducir como "sujeto" o "persona", ha resultado de la emancipación de un antiguo sufijo (*herself*) o prefijo (*self-importance*) convertido en un sustantivo cuya denotación nunca estuvo muy clara, pero que constituye un tema inevitable de conversación en círculos intelectuales proclives al individualismo metodológico (Hacking 1999: 14-16). Por mi parte, llamo la atención sobre el hecho de que en esta cita de Titon que parece describir una experiencia de transfiguración o nirvana, el *self*, ese fragmento de lexema cosificado y con vida propia, manifestación de un esencialismo terminal, se ha trasmutado en actor con-

creto y consagra su existencia a la ejecución de operaciones abstractas o metafóricas, tales como emerger, convertirse en héroe, actualizar mitos, sumergirse en reciprocidad, devenir música y conectarse a otros conocedores semejantes a él.

Cuando en los tempranos 60s la antropología transgresora de Allan Coult invitaba desde el alborotado campus de Berkeley a un *trip* similar hacia el interior de uno mismo como camino iniciático de redención universal, se podía simpatizar con esa propuesta precisamente por su carácter psicodélico. Si uno se encuentra en un particular "estado de conciencia" o en otro "universo de sentido", flotando en humo, quizá se exprese de ese modo o sostenga esas prioridades. Pero en el caso de Titon, la justificación de su apoteosis del *self* resulta más embarazosa. Ambos modelos, el de Coult y el suyo, tienen un componente fenomenológico explícito; pero lo que alguna vez fue una búsqueda de realidades alternativas hoy suena a manual de autoayuda, según lo comprueba la frecuencia alarmante de la palabra "yo" en toda la escritura de Titon, más elevada aun que la del omnipresente *self* y varios órdenes de magnitud por encima de toda referencia a la música. Cuesta creer que las densidades de Husserl y Heidegger, que se presume entender, hayan mutado en este *fast food* autoindulgente. Sea cual fuere el peso filosófico de este programa, es innegable que, en lo científico, testimonia la extensión del descabro disciplinar en el último cuarto de siglo.

Interpretativismo y fenomenología – Situación y perspectivas

Los estudios de la música formulados desde marcos interpretativos, sea desde la descripción densa o desde la fenomenología, no sólo no han formulado teorías con fuerza operativa o métodos replicables genuinos, sino que sus responsables afirman estar orgullosos de que así sea (Rice 1977: 477-480; Gourlay 1978: 4-5; Kisliuk 1997: 37; Titon 1997: 89 y siguen las firmas). En la práctica han registrado por cierto unos cuantos hechos expresivos e iluminadores, pero sin una teoría adecuada no se entiende mucho a qué propósito científico podrían servir. No niego a esa literatura derecho a la existencia; yo mismo la leo y en ocasiones me divierte, me conecta con otros mundos y me proporciona anécdotas para contar en clase. Lo que sí digo es que, teóricamente hablando, tiene valor de cambio pero no valor de uso: aunque toda ciencia tiene una fuerte di-

mención narrativa y experiencial, la ciencia como yo la entiendo no se agota en ella.

Pese a que se impuso ampliamente en el mercado académico, el movimiento interpretativo no estuvo a la altura de la oportunidad y dilapidó sus fuerzas en la producción de una infinidad de reseñas de campo. Si bien éstas pueden estar entre las mejores (o las únicas) que se hayan escrito sobre contextos particulares de la música, no arrojan mucha luz cuando llega el momento de afrontar procesos de cambio a nivel global, explicar el colapso masivo de las identidades, aplicar lo aprendido en ciertas sociedades a otros contextos, comparar una música con otra, definir qué tiene de peculiar cada una de ellas, comprender la génesis de un estilo, describir la difusión de una práctica, formular una hipótesis o implementar cualquier otra función teórica que justifique la existencia de una disciplina y su costo social. Aunque sus partidarios saludaron las iniciativas hermenéuticas, posmodernas y confesionales con alborozo, otros críticos, situados en diversas posiciones, no recibieron a muchas de ellas con demasiada simpatía (Bower s/f; Kaufman Shelemay 1987: 490; Geertz 1989: 101-106; Bourdieu 1990; Arom 1999; Fraumeni 2000; Hill 2002). Ha sido fácil para hermeneutas y posmodernos desestimar esas críticas como si sólo fueran rezongos de viejos dinosaurios, pero hasta hoy ninguna de ellas fue respondida satisfactoriamente.

Buena parte de la responsabilidad por lo que en nuestros días ya se percibe como un fracaso del programa interpretativo quizá radica en la forma defectuosa en que se realizó la adquisición de las teorías antropológicas correspondientes, no sólo en su instrumentación sino, previo a eso, en su misma lectura. Lo más probable, sin embargo, es que el dilema de fondo se origine en la actitud anti-analítica y particularista (cuando no individualista) que se contagió a todo el movimiento. A medida que se reprodujo el modelo y que se acentuó el giro hacia el género autobiográfico, esa actitud produjo un distanciamiento insalvable respecto del objeto que debió ser puesto en foco y de la perspectiva de conjunto que el asunto reclama aún en un marco humanístico como el que aquí se plantea. La mejor parte de la musicología histórica —por señalar un contraste— supo ser plenamente humanística y sensible a los significados sin perder su garrá analítica o su capacidad técnica de ejecución de los medios que hacen falta para llegar a un fin.

Al lado de los problemas metodológicos del modelo interpretativo y sus derivaciones está el de los despliegues retóricos *pour la galerie*, casi siem-

pre en relación con el concepto de reflexividad. Después de un largo silencio científico sobre el asunto, dando por aceptables las posturas de quienes promueven esa instancia, Philip Carl Salzman, de la Universidad McGill en Montreal, ha dedicado a la reflexividad la inspección que merece, revisando sus argumentos, sus promesas, sus logros y sus lacras. Es éste un ejercicio que los promotores del modo reflexivo nunca hicieron y ya se entiende por qué: ninguna discusión sobre el asunto debería dejar de leer las conclusiones de este *survey*, del cual no citaré su argumentación sino el veredicto que la corona. Si la historia de nuestra disciplina es un buen indicador, dice Salzman, el avance de la antropología estará mejor garantizado no por la introspección reflexiva, sino por un mercado de ideas vital y vigoroso (Salzman 2002: 812). A ese elemento de juicio agrego el hecho de que la reflexividad que tanto se proclamó no ha sido reflexiva en absoluto: siempre ha cuestionado y deconstruido las ideas del adversario, jamás las propias.

Algún día habrá que escribir también la crónica de otros simulacros hechos en nombre de la reflexividad; por el momento referiré solamente un juicio del etnomusicólogo ghanés Kofi Agawu, quien piensa que el giro reflexivo de ciertas antropologías nunca se hace extensivo a situaciones muy comunes que prevalecen en la vida real:

[R]aramente se encuentran afirmaciones como 'sólo estuve allí por dos semanas', 'vivía en un hotel de la ciudad y visitaba la aldea diariamente', 'no hablaba una palabra del idioma' (Agawu, citado por Cole 2001: 30).

En *Representing African Music*, Agawu ha deconstruido con agudeza, desde el corazón de su identidad cultural Ewe, el "giro autobiográfico" y experiencial que impulsan los etnomusicólogos africanistas de allende los mares. La autobiografía, dice Agawu, es un género europeo y americano diseñado para consumo interno en el mercado intelectual de las metrópolis; los estudiosos africanos no la frecuentan. Esta reticencia a hablar de uno mismo se debe a muchas razones: la autobiografía puede ser indicio de arrogancia; podría sospecharse que el escritor es obscuramente narcisista, o que manipula el trabajo de campo para que conduzca a una búsqueda de sí mismo y no a una representación desinteresada de otras prácticas culturales. Como quiera que sea, la "experiencia" no es tampoco una dimensión privativa de una sola corriente:

Hay un sentido en el cual toda escritura es autobiográfica. Cada etnografía contiene un sedimento autobiográfico, sea que se tematice o no aspectos de

uno mismo. Por lo tanto la afirmación de que este o aquel escritor escribe desde la experiencia es corta de miras, si es que no es una tautología. ¿No está escribiendo [Simha] Arom desde la experiencia cuando ofrece cuadros estructuristas detallados de la música de los Banda-Linda? ¿O la experiencia se limita a inhalar un polvo narcótico en la barraca de un sanador Tumbuka, o a tocar el bajo eléctrico en una ceremonia Ariya en Yorubaland? Nuestros modos de discurso están inevitablemente marcados, aunque subliminalmente, por algo que podemos llamar experiencia, lo cual está a su vez mediado por una forma convencional de comunicación. De modo que la distinción significativa no es entre los que escriben desde la experiencia y los que no, sino entre quienes dicen que están escribiendo desde la experiencia y aquellos que simplemente congenian con ella. ... El punto no es negar un lugar para la escritura reflexiva sobre la música africana. Mi preocupación es más bien señalar la naturaleza potencialmente explotadora de tal narración de historias y sugerir que al invocar al Otro como mero pretexto para hablar de sí mismo, el estudioso de las metrópolis indirectamente degrada a los sujetos africanos (Agawu 2003: 46-47).

La crítica está llegando y es contundente, pero es un poco tardía. Aunque parezca que se inició ayer, el predominio de la coalición interpretativa-posmoderna se viene arrastrando desde hace treinta años: desde la época del primer evolucionismo, ninguna otra teoría retuvo la primacía por tanto tiempo con tan menguados dividendos. La rutina de la interpretación sin riesgos, la resignación al ejercicio de un "pensamiento débil" y la falta de algún mecanismo de rendición de cuentas por el rendimiento de los modelos han afectado muy seriamente las capacidades técnicas de una parte importante de la disciplina. Si el criterio de excelencia es el de saber desarrollar un método antes que el de reescribir consignas ya gastadas en la disciplina madre, muy poca de toda la literatura teórica o de los reportes de campaña de los ochenta y noventa posee, desde la perspectiva actual, algún valor.

Pero la antropología de la música no estuvo sola en esta coyuntura. El mismo patrón de rechazo de otras opciones teóricas, redundancia, rendimiento decreciente y vaciamiento metodológico se ha enseñoreado también en la corriente principal de la antropología. Por algo fue que en la ciencia mayor los estudios culturales han reclamado el lugar de nuestra disciplina y en la antropología de la música las metodologías analíticas han experimentado su retorno. No es casual que estas inflexiones contrapuestas se hayan manifestado simultáneamente; pero esto será tema de otras indagaciones, a desarrollar en otro volumen de esta serie.

6. ETNOMUSICOLOGÍA DE LA PERFORMANCE

En esta manifestación reciente de la etnomusicología se concentran movimientos de distinta postura teórica frente al tratamiento de la analítica musical por un lado y de los factores contextuales por el otro. Las propuestas van desde modelos bastante convencionales de contextualización hasta sistematizaciones rigurosas que vinculan sonido y cultura, y desde marcos interpretativos turnerianos hasta proclamas posmodernas como de la Michelle Kisliuk, o incluso pos-posmodernas como la de Charles Keil.

Es importante tener en cuenta que la etnomusicología de la performance es anterior a la antropología de la performance de Victor Turner [1920-1983], la modalidad más conocida de este género, aunque no la primera en el tiempo. Esta antropología, entrevista por Turner (1988) es una especialidad hoy en día intensamente activa, con un tema y un marco consagrados como tópicos estables en el *Annual Review* de la disciplina. En su estado final, la corriente performativa en antropología consiste en al menos cuatro campos que sólo ocasionalmente se tocan:

1. Las performances culturales como modos de comunicación que expresan y difunden los contenidos de la cultura, una intuición formalizada por Milton Singer (1955, 1972), un poco en la huella de los trabajos antropológicos sobre internalización.

2. Una concepción de los procesos culturales como "dramas sociales", elaborada con anterioridad (Turner 1974). Es ésta acaso una forma primitiva de antropología procesual, elogiada en su momento por Clifford Geertz (1996 [1980]).
3. La posibilidad de iluminar o aligerar la escritura antropológica mediante recursos dramáticos, o de expandir el teatro de vanguardia mediante inspiraciones provenientes del ritual etnográfico (Turner 1982), en línea con sus experimentos escénicos con el *régisseur* y teórico teatral del Soho neoyorkino, Richard Schechner.
4. La idea, formulada inicialmente por la antropóloga turneriana Barbara Babcock y refrendada por Turner, de que las performances no son sólo reflejos de la cultura, sino formas culturales reflexivas, en las que los miembros de un grupo se vuelven sobre sí mismos, y sobre las relaciones, acciones, símbolos, significados, códigos, roles, status, estructuras sociales, reglas éticas y otros componentes socioculturales que constituyen sus *selves* públicos, un concepto que Turner manejaba todavía con palpable reticencia y precariedad (Turner 1988: 24, 38, 42, 55, 81). Esta podría ser llamada la estrategia de la cultura expresiva. En esta tesitura se subraya la importancia de la experiencia subjetiva en el sentido de Wilhelm Dilthey, enfatizando más la afectividad que el conocimiento (Presnell y Carter 1994).

William Beeman, especialista en lo que podríamos llamar una incipiente "antropología del teatro y del espectáculo", ha debido admitir que las ideas de Turner son apenas programáticas e inspiradoras, y que él no llevó a cabo ninguna investigación sustantiva en esos términos, que sólo le resultaron oportunos a posteriori, cuando hacía años que había abandonado la investigación de campo (Beeman 1993: 371). Tampoco hay en Turner ni siquiera una anticipación embrionaria de la posible adopción de sus conceptos del drama y la performance en el terreno de la etnomusicología, o un reconocimiento de la música como forma simbólica relevante a su propia noción de la "simbología comparada". Aunque parezca increíble, cuando Turner hablaba de performances, símbolos, expresiones, experiencias o comunicación, ni la música ni la performance musical se le cruzaban remotamente por la cabeza:

Para el artista en mí, el drama revelaba carácter individual, estilo personal, habilidad retórica, diferencias morales y estéticas, elecciones hechas y proferidas. Más importante aún, me hacía tomar conciencia del poder de los símbolos en la comunicación humana. Este poder es inherente no sólo a los diccionarios y gramáticas compartidos de los idiomas hablados y escritos, sino a la artesanía individual, estética o poética, del habla a través de tropos persuasivos: metáforas, metonimias, oxímoron, "palabras sabias" ...y muchos más. Tampoco está la comunicación a través de símbolos limitada a las palabras. Cada cultura, cada persona dentro de ella, utiliza todo el repertorio sensorial para comunicar mensajes: gesticulaciones manuales, expresiones faciales, posturas del cuerpo, respiración rápida, pesada o ligera, lágrimas a nivel individual; gestos estilizados, pasos de danza, silencios prescriptos, movimientos sincronizados como los de la marcha, los movimientos o "juegos" del juego, los deportes y los rituales a nivel cultural (Turner 1982: 9).

Se hace mención al pasar a los pasos de danza, pero la música brilla por su ausencia. En retorno, las elaboraciones de la antropología de la música que años después adoptaron marcos con alguna influencia turneriana habrían de mantener la misma falta de especificidad y precisión respecto de las ideas que los inspiraban: apenas algunas citas dispersas, como para insinuar el respaldo de una autoridad que ni siquiera había sido consciente de la relevancia de sus propias ideas para un ámbito absolutamente obvio de aplicación.

Contexto de performance: Herndon & McLeod

El primer trabajo importante sobre etnomusicología de la performance es un artículo más bien breve de Marcia Herndon [1941-1997] sobre el ciclo del juego de pelota Cherokee (Herndon 1971). En ese artículo Herndon define una clase específica de contexto, al que comienza a llamar, siguiendo a Milton Singer (1955), *performance* u *ocasión cultural*. La definición de Singer había sido la siguiente:

[L]as "performances culturales" ...incluyen lo que en Occidente usualmente llamamos por ese nombre (por ejemplo juegos, conciertos de música y conferencias). Pero incluyen también plegarias, lecturas y recitados rituales, ritos y ceremonias, festivales y todas esas cosas que usualmente clasificamos como religión y ritual antes que como "cultural" o artístico (Singer 1955: 23).

Singer señala que las propiedades formales de las performances culturales incluyen un límite de tiempo específico con un comienzo y un final, un programa organizado de actividades, un conjunto de ejecutantes, una audiencia y un lugar y ocasión de performance; también cree que las performances culturales son segmentos aislables de actividad considerados por un grupo de personas como una versión encapsulada de sus culturas, susceptible de ser exhibida a propios y extraños. Herndon acepta la caracterización de Singer y ejemplifica algunas de sus manifestaciones, pero difiere de él por considerar que no siempre las performances encapsulan conscientemente la cultura.

La ocasión musical, en consecuencia, puede considerarse como una expresión encapsulada de las formas y valores culturales compartidos de una sociedad, que incluye no sólo la música en sí misma sino la totalidad de la conducta asociada y los conceptos subyacentes. Usualmente es una actividad con un nombre, con un comienzo y un fin, diversos grados de organización de la actividad, audiencia/performance y ubicación (Herndon 1971: 340).

Reconociendo el carácter pionero que en este sentido tuvo *Enemy way music* de David McAllester (1954), a su vez anterior incluso a la caracterización de las performances culturales por Milton Singer, Herndon concluye:

[U]na ocasión musical en tanto entidad nominada, y por lo tanto cognitiva, se puede examinar como una unidad social y cultural; más aún, hemos supuesto que esta unidad es una parte integral de la conducta social, y que exhibe algunos de los valores básicos de una sociedad. Hemos hecho, por lo tanto, diversos supuestos *a priori*: 1) que la música posee significación; 2) que la significación de la música puede ser exhibida por su contexto y su estructura; 3) que un evento nominado, la ocasión, puede ser una clave en la significación de la música (Herndon 1971: 341).

Un supuesto adicional, acaso el más importante, es que la música, en tanto forma de conducta humana, está sujeta a las presiones primordialmente subliminales de los grupos humanos, o sea la cultura. Corresponde por ende estudiar, a través de una ocasión, la forma en que la música refleja otros aspectos de la cultura. Al considerar la ocasión musical estamos pensando entonces, diría Herndon parafraseando a Alan Merriam, no sólo en la música *en* la cultura, sino de la música *como* cultura. Esa frase habría de expresar, de ahí en más, todo el programa particula-

rista y humanista de la antropología de la música y no sólo ya el del movimiento performativo.

El análisis musical del ciclo del juego de pelota vincula luego ciertas características cuantitativas de la ejecución (número de repeticiones, cantidad de secciones, total de notas en la octava, variedad de formas de emisión desde el pensamiento hasta el canto) con números "mágicos" o poderosos de la simbología Cherokee. También aparecen unas pocas analogías entre aspectos procesuales del evento y principios simbólicos difusamente descriptos, pero eso es todo. Ni las coincidencias numéricas son convincentes, ni las analogías están formalmente establecidas, ni hay evidencia de que los nativos hayan corroborado la interpretación. Herndon fuerza los términos para que cómputos que dan la cifra de seis se cuenten como si fuera siete, y elimina una nota "ocasional" de la escala pentatónica para que quede un cuatro. El "simbolismo" de esta numerología de cuatros y siete evoca a José Imbelloni, cuyas exploraciones y teorías también demuestran la posibilidad de demostrar lo que se quiera relajando rigores, manipulando números e interpretando símbolos (cf. Imbelloni 1979). El tratamiento antropológico de la performance, en todo caso, y no sólo por ser breve, deja bastante que desear si se compara con lo que por ese entonces ya habían hecho tanto Victor Turner con el ritual Ndembu como John Blacking con las ceremonias Venda, aquél tan poco interesado en la música como éste en teoría antropológica.

En 1980, y respondiendo al impulso que provenía de la antropología de la performance, ya renovada por los trabajos de Victor Turner (1974) sobre dramas, campos y metáforas y por la teoría de la performance (turneriana en parte) de Richard Schechner (1977), Marcia Herndon y Norma McLeod editaron una compilación clásica en la que participaron autores que compartían el proyecto de destacar la performance como un modo de vincular los fenómenos musicales con el contexto cultural. Participaron del movimiento Anthony Seeger, Charlotte Frisbie, Kenneth Gourlay y por supuesto ambas editoras (Herndon y McLeod 1980). El horizonte conceptual de estos trabajos, todos ellos *case-studies*, refleja el impacto de ideas que se fueron gestando en la década de 1970, en el intento de vincular los conceptos musicales (por lo general, los conceptos nativos) con normas, instituciones y prácticas socioculturales. En esta tesitura surge entonces el objetivo de comprender apropiadamente el dominio conductual de la música, o sea el "contexto de performance" (McLeod 1971; Herndon 1971; Asch 1975). Al cabo de este emprendi-

miento terminó floreciendo una especie de "etnografía de la comunicación", con foco en la ocasión musical, definida como

...una entidad cultural y social que incluye la música pero también la totalidad de las conductas asociadas y conceptos subyacentes (Herndon 1971: 339).

Con los años, este modelo se fue extendiendo hasta abarcar patrones conductuales en los procesos de toma de decisión de los participantes de una ocasión musical, buscando las bases para comprender la dinámica de los contextos (Herndon y Brunyate 1976; McLeod y Herndon 1980; Stone 1982). Ninguno de estos autores ha sistematizado todavía normativamente esa comprensión, si es que alguna vez se llegó a ella.

En opinión de quien habría de ser la continuadora de ese movimiento, Regula Qureshi, el modelo performativo de Herndon y McLeod extendió la dimensión etnográfica de la etnomusicología, pero lo hizo a expensas del sistema musical mismo (Qureshi 1987: 61). Esto es lo que siempre sucede: los ensayos pertenecientes a esta modalidad de antropología de la música desenvuelven exploraciones sugerentes, detalladas o sensitivas de distintas prácticas culturales, pero sin una clarificación concomitante de su propio fundamento teórico, ni una metodología explícita. Se trata, en suma, de un enfoque convencional, proclive al humanismo, plasmado en ensayos bien escritos aunque amorfos y con algún sesgo terminológico que revela la influencia, tenue, de la antropología de la performance. En las pocas ocasiones en que asoman rudimentos de formulación teórica o metodológica, tampoco aparecen aplicaciones empíricas que le den sustento y que pongan satisfactoriamente a prueba los modelos. Como no se sabe muy bien cuáles son las preguntas, las respuestas no pasan de la pura descripción. En este sentido, la crítica de Michael Asch, formulada en términos que comparto, ha sido suficientemente lapidaria:

Aquellos que contemplamos la música como un fenómeno culturalmente determinado hemos sido prestos y elocuentes en nuestras críticas a las limitaciones de los análisis que tratan la música como si fuera culturalmente libre. Sin embargo, hemos sido menos que eficaces en proporcionar un marco alternativo para generar análisis de la música desde el interior de un conjunto de reglas culturalmente basado. ...Aunque estos últimos [marcos] han sido interesantes e informativos, ninguno ha proporcionado realmente un soporte adecuado sobre el cual pudiéramos basar un marco culturalmente sensitivo para el análisis de la música. El volumen bajo revisión representa una propuesta más en el mismo molde. Es una búsqueda en la que ocho estudiosos procuran

determinar la utilidad de aplicar una analogía de la etnografía de la comunicación al estudio de la música. ...Desafortunadamente, igual que en intentos anteriores, la apropiación de esta estrategia por la etnomusicología, pese a ser interesante por lo que pueda decirnos, no va más allá de algunos *insights* útiles, y no proporciona la clase de patrón o conjunto de principios sobre los cuales quienes estamos interesados en una ciencia del análisis musical culturalmente derivado podamos establecer una disciplina (Asch 1982: 317).

Asch (quien incidentalmente es hijo de Moses Asch, el fundador de *Folkways*) también coincide con Qureshi respecto de que el marco se manifiesta incapaz de tratar los fenómenos musicales en sí, o de demostrar qué aspectos del sonido en general o de su estructura en particular están condicionados por la ocasión de la performance, y cuáles permanecen universales para todo estilo musical en la cultura (Asch 1982: 318). Hay que decir que en sus propias investigaciones, y en particular en su excelente estudio de las danzas de los Slavey (un grupo Athapasko de Canadá), Asch había pretendido establecer una relación entre cinco eventos musicales definidos por los nativos y los rasgos del sonido musical de los corpus así determinados. Al cabo de su análisis, Asch encontró que si bien "cada evento musical estaba asociado con un estilo musical predominante, al menos con respecto al rango tonal, la forma melódica y el acompañamiento rítmico" (1975: 253), existía sin embargo cierta diversidad de patrón en la correlación de los rasgos musicales y el contexto social. Por lo tanto, a cierto nivel de especificidad, la forma de estas danzas es, una vez más, independiente del contexto del evento musical (1975: 253-254). Aunque el sentido común perciba correspondencias y la postura ideológica asumida quiera encontrarlas, la realidad se resiste a la teoría.

Algunos autores antiguos y recientes, como Ruth Stone (1982), Gerard Béhague (1984), Simon Ottenberg (1996), Ruth Finnegan (2002) y Gregory Barz (2003a) han desarrollado sus estudios de casos o formulado unas pocas observaciones de carácter teórico en un marco más bien difuso de etnomusicología de la performance, más promisorio que plenamente logrado, adosando componentes más o menos previsibles de simbolicidad, afectividad, identidad, significado, audiencias activas, emoción, participación, acción social, puesta en acto y experiencia, según ha sido propio del espíritu de la época.

El único que merece algún tratamiento es el texto de Stone, el cual propone una tercera opción frente a las limitaciones, prolijamente señaladas, del análisis de la música en sí misma y de la "conducta musical". Su

concepto central es el de "evento musical" que no es otra cosa que una extrapolación de la idea central del interaccionismo simbólico: dicho evento es una interacción de la cual los participantes derivan significado (véase Reynoso 1998: 122-124). El análisis procesual que Stone propone investiga en particular los componentes de transmisión y recepción de este proceso hermenéutico, frente al cual el investigador actúa como un participante subjetivo (Stone 1982: 34). Favoreciendo una perspectiva *emic*, el análisis pretende constituir una vía para introducirse "dentro de la cabeza" de los Kpelle de Liberia, algo que también se prometió una generación antes a caballo del análisis componencial con los magros resultados que todos conocen (cf. Reynoso 1986). El análisis del proceso su planta al de la música, la cual no se analiza en absoluto; la organología se describe competentemente y los datos sociológicos o estructurales se presentan en pequeñas dosis; el texto es monopolizado por un ejercicio de interpretación que hoy suena unilateral y monológica, plasmada en un estilo un tanto pesado. Faltando una adecuada etnografía (como curiosamente pasa en la abrumadora mayoría de los abordajes contextualistas), el lector queda sin saber demasiado acerca del lugar y la función de la música en la sociedad Kpelle. Los otros estudios tampoco han propuesto una teoría innovadora, conformándose con repetir ideas de Blacking, Feld, Keil, Turner y otras eminencias, bañadas en azúcar reflexivo y posmoderno. La visión que ahora se examinará, empero, es de otro orden.

El modelo performativo de Regula Qureshi

En 1987, Regula Burckhardt Qureshi, estudiosa de inclinación marxiana de la Universidad de Alberta en Edmonton, especialista en el canto sufi *qawwali* de Pakistán y la India, propuso un modelo de integración del sonido musical por una parte y de los datos contextuales por la otra (Qureshi 1987; 2003). Qureshi es consciente de que la modalidad humanística de indagación no ha sido suficiente para llevar adelante una tarea estructuradora más allá de la descripción inicial:

El compromiso con modos de explicación y expresión experienciales, humanísticos, inductivos, es enteramente apropiado a la calidad de la experiencia que es inherente en el estudio de la práctica musical [*music making*]. Este compromiso, sin embargo, se ha debilitado fuertemente debido a una búsqueda conti-

nua de herramientas explicativas que pudieran servir para los fines igualmente legítimos de la comparación y la generalización (Qureshi 1987: 56).

En una investigación etnomusicológica, por un lado se tiene una tradición de ejecución en múltiples niveles comprendiendo un rico lenguaje de ejecución (música y texto) y por el otro un contexto de performance, una relación compleja entre ideología religiosa y factores socio-económicos. Se requiere un modelo capaz de realizar el vínculo entre ambas facetas, y que pueda proyectarse después a otros casos. Qureshi piensa haber desarrollado semejante modelo de integración. Este modelo hizo posible el descubrimiento de "denominadores comunes" entre el fenómeno musical y el contexto, que a su vez condujeron al aislamiento de "principios operantes" que gobiernan esa relación.

El análisis musical por sí solo, dice Qureshi, no proporciona una comprensión de la dinámica que motiva la producción de música, o sea el significado del sistema sonoro en términos del uso social y el contexto cultural, o en otras palabras el significado referencial en el más amplio sentido. Queda sin contestar asimismo la pregunta fundamental: cómo es que el sonido musical deviene significativo más allá de sí mismo (p. 57). A diferencia de lo que pudo haber sido el modelo performativo anterior de Feld y Stone, Frisbie o Anthony Seeger, el de Qureshi no se focaliza tanto en la performance, sino que se concentra en el lenguaje musical, un foco que hasta ese entonces había sido privativo de la musicología de tradición culta (aunque no necesariamente occidental), como en los modelos de Powers, Malm y Becker.

La tarea a realizar en el desarrollo de ese modelo comprende tres aspectos: (1) Analizar el lenguaje musical como un sistema autocontenido para generar la música en la performance; (2) identificar el contexto de performance, la situación total en que esta música se produce, y comprender su dinámica social y cultural; (3) relacionar el contexto de performance con la música de manera que se pueda identificar el *input* contextual en el sonido musical.

Para el análisis musical, Qureshi establece que más allá de los debates sobre la adecuación de la analítica occidental para abordar otras tradiciones, la analítica se ha expandido y perfeccionado bastante en los últimos tiempos, gracias a los aportes de Schenker, Yeston, Narmour, Beach, Cogan y Escott, etc. Los modelos lingüísticos, aunque fueron sobreestimados al principio, de todos modos brindan también conceptos que han

permitido elaboraciones de tipo generativo (Blacking, Becker & Becker, Vetter) o deslindar gramáticas (Powers). Para encontrar un metalenguaje analítico adecuado, Qureshi deja al margen las visiones universalistas como la semiótica de Nattiez, pues según ella esos marcos todavía no han demostrado una aplicación convincente fuera de la tradición occidental. Le parece mucho mejor optar por las modalidades etnomusicológicas que siguieron los principios de la antropología cognitiva, tales como las de Hugo Zemp, Steven Feld (1982) y otros (Ames y King 1971, Stone 1982), que han permitido deslindar la conceptualización musical aborígen incluso en culturas que no contaban con una teoría musical explícita.

Dimensiones de <i>background</i>	Dimensiones a analizar	
	CONTEXTO DE PERFORMANCE	MEDIO DE PERFORMANCE
Sistema ideológico	Estructura de la ocasión (conforme al conocimiento compartido)	Estructura de la música (conforme al conocimiento del ejecutante)
Sistema simbólico	ESTRUCTURA	
Ambiente socio-económico		
Identidad de ejecutantes	Proceso del evento	Proceso de la música
	Audiencia	Interacción Ejecutante
Punto de vista de ejecutantes (auto-interés)	(de acuerdo con las percepciones del ejecutante)	(de acuerdo con las acciones del ejecutante)

En cuanto a la problemática de cómo vincular el contexto con el sistema sonoro, Qureshi considera que los abordajes antropológicos o sociológicos, muchas veces centrados (siguiendo las ideas de Merriam) en el uso y función de la música, no han podido incorporar la música en sí misma al esquema analítico. Es por esa misma razón que, al no estar incorporados los conceptos musicales en la performance, la comprensión del lenguaje musical permanece incompleta. Lo que se requiere entonces es un modelo que permita una síntesis entre una visión orientada hacia el sonido y una visión orientada hacia el contexto, establecida en un marco conceptual en el cual música y contexto se analicen en formas compatibles.

Para elaborar este marco Qureshi ha encontrado útiles dos clases de herramientas. Primero, las que permiten comprender el conjunto de reglas del sistema musical, elicitando el conocimiento nativo pero ma-

peando ese conocimiento sobre la nomenclatura y la analítica occidentales. Segundo, las herramientas para analizar el contexto de performance, tanto en términos de concepto como de conducta, de estructura y proceso, utilizando métodos antropológicos. Para usar ambas clases de herramientas se requiere un esquema analítico unificado. Este esquema puede ser generado desde la teoría antropológica, pero se requiere extenderlo a fin que se torne compatible con las necesidades específicas del análisis musical.

El marco operativo de Qureshi comprende tres pasos básicos:

1. El análisis del lenguaje musical como estructura consistente en unidades musicales y reglas para su combinación, en el sentido de una gramática formal.
2. El examen del proceso de performance como una estructura, consistente en unidades y reglas de comportamiento. También debe tomarse en consideración el contexto más amplio social y cultural que se encuentra detrás de la ocasión de performance específica.
3. Análisis concreto del proceso de performance, desde el punto de vista del ejecutante que convierte la estructura musical en un proceso de performance sonora sobre la base de su comprensión de los factores relevantes al contexto de performance. Este punto de vista debe ser incorporado en una gramática de la música sensible al contexto que debe dar cuenta del proceso total de producción y hacer posible la puesta a prueba de una hipótesis orientadora de todo este modelo: a saber, el sonido musical debe variar conforme a la variación del contexto de performance.

El análisis musical debe establecerse en términos de cuatro parámetros comunes en la analítica occidental (aunque tomando como base la conceptualización nativa): altura, duración, estructura formal y articulación acústica. Este último término sería más o menos equivalente a "estilo de performance" en la terminología de Bruno Nettl (1964). En el cuadro que relaciona los componentes y requerimientos formales con la ejecución se va un ejemplo de este análisis aplicado a la performance del *qawwali*.

Componentes y requerimientos funcionales		Ejecución musical: Rasgos distintivos
1. Exaltación del espíritu	a) Proporcionar un marco rítmico vigoroso	Duración: Metro con repeticiones regulares y frecuentes
	b) Proporcionar un patrón de acentos vigoroso	Articulación acústica: Acentos enfatizados con palmas y tamboreo a mano abierta
2. Prioridad del texto	a) Clarificar el texto acústicamente (claridad de palabras)	Articulación acústica: – Alto volumen mediante calidad de voz – Enunciación bien marcada – Presentación continua del texto mediante alternancia de grupo
	b) Clarificar el texto estructuralmente (claridad de sintaxis)	Duración: – Metro poético representado en disposición duracional de la melodía – Metro poético reflejado en metro musical
		Estructura formal: – Forma estrófica representada en estructura musical – Esquema rítmico representado en el seccionamiento de la melodía
		Altura: – Unidades de estrofa y metro poético representados en fraseo melódico y contorno
	c) Clarificar el texto semánticamente	Presentación visual: – Énfasis del contenido mediante gestos
3. Requerimientos del oyente	a) Proporcionar marco estructural flexible para la manipulación del texto	Estructura formal: – Todas las unidades del texto representadas por unidades musicales – Manipulabilidad de las unidades musicales mediante movimiento direccional (terminaciones alternativas de las unidades musicales)
Constricciones funcionales y rasgos distintivos en el qawwali		

El contexto de performance es analizado considerando por un lado el escenario [*setting*] que tiene que ver con el conjunto de factores que permanecen constantes a través de la ocasión, o que son su pre-requisito, incluyendo las dimensiones de tiempo, lugar, participantes y logística [*rational*]; por el otro lado se considera también el procedimiento, que comprende todo lo que es relevante a la forma en que el proceso se desenvuelve, incluyendo la conducta de ejecutantes y espectadores. Una comprensión de todos estos aspectos también debe establecerse con referencia a las dimensiones culturales y socio-económicas más amplias que subyacen a la tradición de performance particular; los sistemas de creencias y sus mensajes, la realidad social de los establecimientos y los participantes.

El proceso de performance consiste en la relación de la música por una parte y del contexto por la otra. El primer problema para llevar esto a cabo, tradicionalmente, es que ambos dominios son cualitativamente distintos y consisten en rangos divergentes de variables. El segundo inconveniente, aun más grave, es que las metodologías tradicionales tienden a segmentar el objeto hasta el punto de que lo que debiera tratarse como un proceso termina siendo más bien una estructura.

	Dimensión del texto	Dimensión de la música	Presentación musical
Elección del preludio, verso introductorio y final	Lenguaje varía: 1) de acuerdo con status	Tipo de melodía varía: 1) de acuerdo con status	Estilo de performance varía: 1) de acuerdo con status
	Estilo varía: 1) de acuerdo con status	Tipo de ritmo varía: 1) de acuerdo con status	
	Contenido varía: 1) de acuerdo con identidad 2) de acuerdo con estado		

Secuencia de la canción	Tipo de repetición varía: 1) con estado (observado o deseado) 2) con foco selectivo	Tipo de repetición varía: 3) con estado (observado o deseado) 4) con foco selectivo	Acentuación varía: 1) con estado
	Unidad de repetición varía: 1) con estado (observado o deseado) 2) con foco selectivo	Unidad de repetición varía: 3) con estado (observado o deseado) 4) con foco selectivo	Aceleración varía: 1) con estado
	Inserciones varían: 1) con estado (observado o deseado) 2) con status 3) con identidad	Inserción melódica varía: 1) con status	Acciones varían: 1) con estado 2) con status
	Señales de llamado varían: 1) con status 2) con identidad	Elaboración varía: 1) con status	

La solución de Qureshi al primer problema consiste en realizar operaciones de vinculación dinámica [*dynamic linking*] entre ambos dominios a través de comunes denominadores. Lo que se debe identificar es cuales son las variables de contexto que son capaces de influir sobre una variable musical y viceversa. Mediante estos denominadores comunes o referentes, las variables contextuales se pueden "conectar" en la música, y las constricciones contextuales pueden devenir parte de una gramática musical. También puede decirse que los referentes "traducen" el contexto a música, y al expresar musicalmente el contexto, hacen que la música adquiera significado contextual. La solución al segundo problema involucra tomar en consideración al actor humano, que a menudo se encuentra conspicuamente ausente de los análisis musicales (p. 71). No interesa aquí detallar de qué manera Qureshi implementa esta parte de su modelo,

lo, por cuanto se trata más bien de una técnica analítica utilizando filmación, antes que de un método.

Lo que sí interesa es su señalamiento de los cuatro "referentes semánticos" que articulan el proceso de performance. Los dos primeros se relacionan con la estructura del evento, y son la *identidad espiritual* de los oyentes y el *status*, tanto en términos espirituales como sociales. Los otros dos se vinculan con el proceso del evento, y son el *estado de excitación* [*state of arousal*] del oyente y el *foco selectivo de audiencia* por parte de los ejecutantes. Cada uno de estos referentes, consensuados con los informantes, posee expresiones musicales sumamente específicas. Es importante constatar que si bien hay un punto de partida analítico *etic*, la evaluación del modelo final requiere el punto de vista del actor, el cual puede considerarse porque la nomenclatura académica mapea sobre las categorías nativas.

Qureshi admite que el modelo relacional, si bien permite establecer la existencia de rasgos musicales que contienen significado contextualmente derivado, da cuenta de un número bastante limitado de elementos musicales en el lenguaje musical. Por ello no hay excusa para prescindir del análisis musical en sí (p. 80).

El modelo de Qureshi forma parte de un conjunto de estudios que están procurando perfeccionar el tratamiento del contexto examinando las estructuras de performances y eventos, antes que simplemente postulando correspondencias entre música y contexto de una manera global. Otros estudios en la misma línea son los de la etnóloga de la danza Judy Van Zile (1988) de la Universidad de Hawai'i, que no he podido consultar hasta la fecha.

¿Qué puede decirse del ambicioso modelo de Qureshi? En su favor hay que admitir que está libre por completo de las habituales monsergas interpretativas y contextualizadoras en contra del cientificismo o de los abordajes analíticos, y eso es de agradecer. No existe, al menos en este texto particular, ningún ademán de militancia posmoderna, y ninguna referencia a marcos que de antemano se saben verbosos y refractarios a la operación racionalización, como por ejemplo el de los postestructuralistas, o el psicoanalítico-lacaniano. Qureshi mantiene separados performance y experiencia, y dado que ella es ante el caso del *qawwali* más un actor nativo que un extranjero en plan de turismo etnográfico, tampoco derrocha espacio en la descripción de sus sentimientos mientras iba averiguando de qué se trataba. Por otra parte, el suyo es un modelo explícito y razonablemente claro,

basado en una ejemplificación relevante, que procura establecer alguna clase de nexos entre las estructuras musicales y los procesos de performance, entre sonido y cultura, de una manera modesta pero plausible, sintética pero abierta a un enriquecimiento ulterior. Puesta a prueba en un libro mayor (Qureshi 1995), la crítica antropológica saludó su experiencia como un intento difícil pero exitoso de vincular música y contexto (Deschênes 1999). Por una vez, yo también lo siento de ese modo.

Sociomusicología, Experiencia & Performance

Si la primera generación de antropólogos musicales de la performance estuvo liderada por Marcia Herndon y Norma McLeod (1980) y la segunda encuentra su culminación en la propuesta modélica de Regula Qureshi (1987), la tercera oleada de la corriente tiene que ver con la nueva sociomusicología de fuerte sello posmoderno (sesgada hacia los estudios culturales) que cultivan Michelle Kisliuk (1998a, 1998b) y, en un registro más heterodoxo, Charles Keil. En la primera variante se hacía hincapié en la definición del contexto de performance, en la segunda en las vinculaciones entre música y contexto, y en la tercera en la experiencia y la motivación personal de los autores.

El texto que anticipa lo que más tarde llegaría a ser Charles Keil, antiguo compañero de ruta de Steven Feld, es *Tiv Song* (Keil 1979), basado en espinosos trabajos de campo en Nigeria en la década de 1960. Se trata de su tesis de graduación, escrita unos cuantos años antes de ser publicada, que viene precedida de un prólogo en el que llega a admitirse su carácter fallido:

He dejado esta tesis ligeramente no convencional, un poco envejecida y esencialmente no revisada en la forma que está, en la esperanza que será leída como algo parecido a un registro arqueológico. Como sucede en muchos "pozos", la primera capa de evidencia es la más sustancial; con cada capa sucesiva la evidencia deviene más mezquina, la excavación más desesperada, hasta que (en el capítulo 4) él abandona la pala y decide hacer creer que sabe todo lo que el sitio puede revelar (1979: 4).

En este trabajo el esquema teórico de Keil no es todavía performativo; de hecho, la antropología de la performance todavía no se había constituido. Keil deseaba construir una teoría sobre la expresión Tiv de

las fuerzas vitales que estuviera libre del sesgo estético occidental, una teoría que pudiera ser comprobada en futuros trabajos de campo y que destacara el valor de supervivencia del canto Tiv como una táctica especial dentro de un rango especificado de estrategias expresivas (p. 183). Encuadrado en la sociología del arte antes que en la antropología africanista, el trabajo de Keil es uno de los pocos en este ámbito de estudios en que se habla de clases sociales, aunque sea para destacar su ausencia en la comunidad estudiada. También es uno de los escasos documentos existentes de la búsqueda fallida del concepto de "música" en un conjunto significativo de lenguas africanas, corroborando una sospecha que venía de mucho antes, y encontrando de paso que en lengua Tiv no existían tampoco palabras para el ruido y el sonido (p. 27-30).

Descartando la literatura etnográfica anterior sobre los Tiv (tras examinarla cuidadosamente) por su bagaje ideológico "imperialista", Keil arremetió su trabajo de campo sin un plan trazado de antemano y en las peores condiciones logísticas, llevando con él a su mujer a su hija de ocho meses a un país donde se manifestaría, apenas llegado, un cruento golpe de estado y el comienzo de la guerra civil por la secesión de Biafra.

En esa situación, Keil admite haber hecho lo que pudo, implementando técnicas y trucos que se le iban ocurriendo en el camino. Eso le permitió armar un capítulo sobre cuentos Tiv (que pedía a los narradores que abreviaran, porque no disponía de mucho tiempo), otro sobre biografías de compositores y otro sobre el estilo musical, del que reconoce saber muy poco. El trabajo incluye un puñado de transcripciones (once) y algunos apéndices, aparte de los cuestionarios de 12 preguntas que fue aplicando a 23 compositores y directores de compañías de danza con interrogantes tales como "¿Cómo organizan la danza?" o "¿Cuánto practican antes de presentarlas en público?". Las respuestas son sugestivas, ya que revelan la forma en que los Tiv hablan de su música, pero los resultados de las encuestas (llevada a cabo por estudiantes) no pudieron ser corroborados. En una ocasión, Keil organizó un concurso de narración de historias Tiv prometiendo una compensación en cerveza para todos los participantes y una cabra o un buey para el ganador. Tenía cerveza para treinta, acudieron cien narradores, y el ganador tuvo que conformarse con un pato, pero Keil se las arregló para presenciar de primera mano una puesta en acto de una añeja tradición de narrativa.

Aunque la analítica de las composiciones Tiv es esmerada, Keil sintió que el cómputo de los intervalos, el delineado de los perfiles melódicos

cos y la formulación de regularidades métricas constituía una inversión de tiempo y esfuerzo demasiado grande para el conocimiento que se obtenía en retorno (1979: 159). Los interrogatorios, empero, le permitieron deslindar hallazgos tales como que la palabra para "componer" una canción (*dugh*) significa también y primariamente "cosechar", lo que da a entender que las canciones preexisten al acto de su aparente gestación (p. 39). Más allá de pequeños logros como éste, la tesis habla mucho menos de la música Tiv que de la clase de personaje transgresor, pintoresco y creativo, que es Charlie Keil.

De la lectura de otro artículo programático y decadentista de Keil (1998), casi cuarenta años posterior a su orfandad de campaña, se deduce que él busca proponer un cambio radical para la etnomusicología, orientada con urgencia a un contexto teórico más amplio y holístico, fervorosamente abocado a una transformación fundamental del mundo a través de una práctica activista. Qué pueda tener que ver su llamado con un marco teórico performativo nunca queda muy claro, aunque él mismo lo imagina en estas palabras:

Aquellos artistas que estén buscando y escuchando formas de salirse del arte por el arte mismo, y luchando por encontrar una *communitas* y una reintegración de las artes parecen estar gravitando hacia la performance, la improvisación, el juego, la experiencia ritualizadora, y reclamando las tradiciones más viejas como antidotos a la alienación contemporánea. Debemos unirnos a ellos. ...[L]os estudios de performance, al menos como yo los interpreto husmeando los libros de Richard Schechner y escuchando como Barbara Kirshenblatt-Gimblett describe la forma en que el campo crece dentro de los departamentos universitarios de teatro y danza, pueden tener la capacidad de integrar la teoría y la práctica entre los géneros y las culturas (Keil 1998: 308).

Keil propone hacer música [*musicking*] de una forma que la integre con el drama y la danza, con una tragedia anti-estado, una comedia anti-capital y una épica anti-militarista, con poesía de todas las clases. Él piensa que el giro textualista de Clifford Geertz fue asimismo inadecuado e inoportuno, lo mismo que la teoría crítica, los estudios culturales, el post-esto y el post-lo otro. Los "textos", dice, son todo lo que necesitamos para tener luego más interpretaciones y mantener los puestos académicos, pero esos discursos terminan siendo pantallas terminológicas que no nos llevan a la vida y a los problemas que verdaderamente importan.

La lengua común está siendo erosionada por una Babel de discursos post-esto y post-aquello que a menudo son tan deconstruccionistas, hiperalienados, ultrarrelativistas y elitistas que "escapismo" y "oscurantismo" son las únicas palabras para ellos. No necesitamos más de esto, ni una nueva especialidad (1998: 310).

El llamado que formula Keil es el siguiente:

Todo lo que estoy proponiendo es: (1) que los etnomusicólogos abandonen su "respetable especialidad" como objetivo exclusivo o más importante y que se tornen parte de un proceso holístico la mayor parte del tiempo; y (2) que concentremos nuestras energías holísticas en los chicos, la familia, el vecindario y las comunidades aquí y ahora, donde está "el hogar" (1998: 309).

Si el gesto anarquista termina pareciendo un poco doméstico es porque Keil ha estado impulsando una práctica musical educativa a la que él caracteriza como una "paideia con salsa". Para llevar adelante su enseñanza, Keil ha fundado una organización sin fines de lucro, MUSE Inc (Musician United for Superior Education, radicada en la Web en <http://www.musekids.org>). Desde su cátedra en la Universidad de Buffalo ha implementado una metodología basada en la ejecución de instrumentos de percusión, el canto, la danza y la representación teatral que ha concitado el apoyo de figuras como Carlos Santana, B. B. King y Wynton Marsalis, y que se inspira no sólo en los géneros tradicionales de la música americana sino ante todo en estilos afroamericanos, africanos, latinos y nativo-americanos. El objetivo declarado de esta bohemia para-académica es reinventar las tradiciones antes que se extingan, a través de actos performativos que intentan compensar la desaparición de la música comunitaria de la curricula escolar por razones de presupuesto. El curso de Keil de praxis musical afro-latina se viene dictando desde 1974 con enorme éxito, y alrededor de ese empeño Keil ha terminado situando, en los últimos tiempos, lo esencial de su postura teórica. Su *target*, como se dice ahora, no es el de las universidades y posgrados, sino el de la educación elemental. En un contexto virtual reaccionario, y según puede verse en aquellas páginas, Keil debió alguna vez defender su "paideia" de quienes sospechaban que encubría prácticas de acoso sexual infantil.

La gran limitación de la estrategia de Keil tiene que ver con su renuencia, ideológicamente motivada, a cumplir el "ritual" del análisis musical reclamado por la etnomusicología. Es conveniente a los propósitos

que orientan mis evaluaciones que sea nada menos que John Blacking quien reivindique el análisis, esta vez por las razones correctas:

Pese a que estoy de acuerdo en que la respetabilidad académica no es un motivo válido para analizar los componentes musicales de una canción, no veo cómo podamos jamás comprender la naturaleza de la música como sistema simbólico y su influencia única en la interacción social, si no intentamos al menos explicar las variedades, así como los usos sociales, de las estructuras musicales. La evidencia de Keil sugiere que, al menos para ciertos compositores Tiv, la composición musical es más que "habla intensificada y danza encubierta" (Blacking 1981: 833).

El concepto más representativo de Keil es el de discrepancia participativa. Según la caracteriza en *Music Grooves* (Keil y Feld 1994), ésta puede ser de dos clases: procesual y textural. La música, dice Keil, para ser personalmente involucradora y socialmente valiosa, debe estar ligeramente "fuera de tono" y "fuera de sincronía". En lugar de discrepancia participativa se puede decir "inflexión", "articulación", "tensión creativa", "dinamismo distendido" o "semiconsciente o inconscientemente fuera de sincro"; en vez de proceso, "groove", "beat", "impulso vital", "swing", "pulso" o "push"; y en vez de textura, "timbre", "sonido", "cualidades tonales", "en arreglo de", etcétera. Otro concepto suyo es el de *musicking*: un intento por hacer que la música deje de ser un nombre, un objeto, una partitura, una composición fija, un texto, un mapa cognitivo, un enigma semiótico o una forma de mercancía, para que se convierta en un verbo, una acción, una improvisación sólo significativa en su contexto, encarnada en la performance, comprensible en el momento en términos de discrepancias participativas. En pensamientos como éstos radica la filosofía de Keil, demasiado vital y salvaje para considerarla una teoría.

La última representante del género performativo en etnomusicología es Michelle Kisliuk, de la Universidad de Virginia, quien ha producido un texto sumamente popular sobre la vida musical y la performance de los BaAka (Kisliuk 1998b). En otra contribución de la misma época Kisliuk resume con claridad (aunque también con los típicos amaneramientos posmodernos) su postura performativa:

En la etnografía de la performance musical nosotros encontramos un desafío particular como escritores para presentar o re-presentar lo experiencial, dado que la performance es experiencia. El proyecto de alinear forma y contenido

(escritura y experiencia) es una manera en la que un foco en la investigación de campo está reformulando la etnografía. Se puede argumentar que toda etnografía se puede considerar etnografía de la performance, dado que la cultura misma se encuentra, en cierto nivel, inevitablemente puesta en acto [*enacted*]. Pero la relativa especificidad de la música, aunque siempre enbebida en y habilitada por otros modos de performance, puede proporcionar un ejemplo privilegiado de procesos de performance. Concentrarse en la etnografía de la performance musical puede proporcionar formas incisivas de investigar, escribir acerca de y comprender los procesos culturales (Kisliuk 1997: 23).

Al igual que en la antropología de Victor Turner (1988), en el marco de Kisliuk performance y experiencia se mezclan, significan lo mismo o se implican mutuamente. Reconociendo su admiración por las antropologías musicales "del sentimiento" tales como las de Chernoff (1979) y Feld (1982) que, una vez más, preceden cronológicamente a la propia antropología de la emoción inaugurada por Shweder y LeVine (1982), Kisliuk se precipita bien pronto en los lugares más comunes de la epistemología posmo, interpretativa y fenomenológica, como cuando afirma que "cuanto más grande sea nuestro compromiso, tanto más nuestras historias de vida se intersectarán con las de nuestros 'sujetos', hasta que los límites entre el Self y el Otro se borren" (1997: 23), cuando procura encontrar un término de reemplazo para "trabajo de campo" que no posea connotaciones científicas/objetivistas o colonialistas (p. 24), o cuando recurre a la experiencia trágica de Renato Rosaldo para argumentar que los énfasis experienciales de éste y los suyos propios no son narcisistas, ni confesionales, ni auto-indulgentes (p. 39).

El libro de Kisliuk rebosa tópicos, recetas, estereotipos. Tras algunas anécdotas más o menos sentimentales y unos cuantos poemas espontáneos de su propia autoría, encaminados a probar más allá de toda duda razonable que ella es una persona compasiva, Kisliuk proporciona una lista de métodos a emplear para escribir etnografías performativas e interactivas. Según Kisliuk existen por lo menos tres niveles de conversación (literal o metafórica) en el proceso etnográfico, y esos niveles deben abordarse por fuerza:

1. El primero es una conversación continua entre la trabajadora de campo y la gente entre la que ella trabaja. En este diálogo, las relaciones de poder, que siempre existen, de hecho se negocian de forma igualitaria con los informantes.

2. El segundo es una "conversación" del investigador con el material de la performance, tales como canto, danza, narración, e ideas sobre política, vida social y estética.
3. El tercero, la etnografía, es una re-presentación y una evocación de las dos primeras conversaciones, con una meta-conversación entre la etnógrafa, sus lectores y el material y las ideas de las que ella se ocupa (p. 41).

En su trabajo mayor Kisliuk inscribe su posición en una "socio-estética" en la que se enfatizan "los elementos de experiencia y de interacción, dando lugar a la elección, la ironía, la contradicción y la sorpresa" (1998b: 12). Es significativo que, siguiendo una tradición que se origina probablemente en Charles Keil, Kisliuk utilice "socio-" con preferencia a "etno-", un prefijo que los antropólogos de la música (o sociólogos de la música a esta altura) parecieran querer distanciarse, como si tuviera una connotación neocolonialista²³. En efecto, Kisliuk contrasta su socio-estética con la "etnoestética" dominante en antropología de la música, la cual busca articular sistemas de coherencia subyacentes, subestimando "las particularidades de tiempo y lugar, la variabilidad de las situaciones sociales, la posibilidad de contradicciones internas, y las consecuencias inmediatas y múltiples del poder político" (loc. cit.). En otro lugar Kisliuk afirma que ahora sabemos que todo el mundo es "etno", y no sólo la gente tipificada por la corriente principal como "otro"; y por lo tanto ya no tiene sentido que exista una "etno" musicología (1998a: 314).

Una vez más esta propuesta, comulgue o no uno con ella, dista de ser nueva o de estar en minoría. Roving Olsen ya documentaba más de veinte años antes que muchos músicos de países no-occidentales encontraban ofensivo el uso de la palabra "etnomusicología" aplicada al estudio de su música (Olsen 1975: 15), y este reclamo llegó hasta constar en el venerable *Diccionario Grove* (Krader 1980: 281). Pero lo que habría

23. Innegablemente la tiene. Como bien lo señala Kofi Agawu, la etnomusicología se ha definido como una musicología practicada sobre una cultura diferente a la propia. Klaus Wachsmann, de hecho, definió la etnomusicología como "el estudio de la música de otros pueblos". De este modo, un europeo que investigue la música africana, por ejemplo, está haciendo etnomusicología; pero un africano que se interese en Stravinsky, Debussy o el jazz se estima que no. Un africano o un asiático que estudie la música de su propia cultura tampoco es definido como un *scholar*, sino como un *native scholar*. Aún en la esfera bienpensante del multiculturalismo y la heterofonía, Euro-América retiene su estatuto hegemónico (Agawu 2003: 153-154).

que preguntarse no es tanto cómo se debe llamar la disciplina, sino qué sentido tiene que Kisliuk se expida cáusticamente sobre su "corriente principal" en un momento en el que su propia postura, adoptada masivamente por su generación, constituye con toda probabilidad una de las tendencias dominantes, según ella misma lo documenta:

El énfasis renovado en la experiencia es parte de un continuo y abismal cambio en las humanidades que nos está moviendo hacia una forma de estudio reflexiva y no-objetivista (y no por coincidencia distanciándonos de las estrategias históricamente colonialistas). Durante nuestras más profundas e íntimas experiencias de campo, los etnógrafos y la gente entre la cual aprendemos han venido a compartir las mismas narrativas (Kisliuk 1997: 23).

En definitiva, hace ya mucho que la postura mayoritaria sustenta ideas más semejantes a las de Kisliuk que a las de cualquier forma imaginable de positivismo. Ninguno de los que presumen de heterodoxos y abridores de caminos, empero, se priva de la puesta en escena: pintarse uno mismo como rebelde, transgresor y minoritario es una fórmula narrativa de uso obligado en la retórica posmoderna. También lo es anunciar que algo está cambiando, cuando ya van un par de décadas que todo sigue igual; o la invitación a abandonar el objetivismo, cuando del objeto de estudio hace mucho tiempo que casi nadie se acuerda. Con estos gestos uno se suma a las filas de lo que la etnomusicóloga Ellen Koskoff llamaba "una partida rebelde de posmodernos con lecturas individuales y no-teorías no-centradas" (Koskoff 1999: 546), que de alguna manera se las ingenian para decretar que todo interés por un *objeto* cualquiera deviene inevitablemente colonialista.

Los textos de Kisliuk se presentan como narraciones de sus experiencias de encuentros con otros sujetos, relatos de sus intentos por comprender esas experiencias, documentos de las perplejidades de la autora, de sus dolores y (algo más lamentablemente) de sus poemas, que como son posmodernos prescinden de metro y rima. En etnomusicología esto puede parecer fresco, sensible y espontáneo, pero la publicación de poemas es otro gesto habitual de la antropología autodenominada "humanística", cuyo órgano oficial de prensa, *Anthropology and Humanism Quarterly*, viene alentando la práctica desde 1974. La crítica posmoderna ha respondido con aquiescencia, al menos a las partes en prosa; esto no es de sorprender ya que, siempre que puede, la corporación etnomusicológica (o sociomusicológica) se las ingenia para asignar las revisiones a pensadores

afines, cuando no a los amigos íntimos de los autores evaluados. Comenta Roger Vetter, profesor de etnomusicología del Grinnell College:

La centralidad de la experiencia en la estrategia de la autora se refleja en la estructura del libro [*Seize the dance!*]. Los temas (ya sean tipos de danza, o cuestiones tales como la modernización o la misionización) se introducen no dentro de una lógica taxonómica abarcadora, sino en el orden en que llegaron a ocupar la atención de la autora mientras estuvo en el campo. ... En consecuencia, un lector que al leer este libro tenga la expectativa de encontrar capítulos focalizados en los instrumentos, la organización tonal, las técnicas vocales, los toques de tambor, las prácticas compositivas, los contextos de performance, los músicos, y así sucesivamente, con seguridad se sentirá frustrado, en gran parte porque la autora no busca describir la performance musical BaAka en esos términos (Vetter 2000).

El mismo crítico, empero, no tiene otra salida que reconocer a regañadientes ("odio tener que decir...") que la estructura musical y la performance misma son tratadas muy someramente, y que queda sin elucidar cómo es posible que de una forma tan espontánea se generen fenómenos musicales polifónicos tan ricos y complejos, que ni siquiera son aceptablemente descriptos.

Entre los antropólogos que no comparten el ideario posmoderno los juicios han sido todavía más ásperos, como si la teoría estuviera cerca de tocar fondo. Ha escrito Marjorie Franken, de la Universidad de California en Riverside:

Como antropóloga que también estudia la danza africana, la narración de Kisliuk me ha decepcionado. Sus evocativas reseñas de las danzas pueden ser divertidas y poéticas, pero no constituyen un análisis antropológico de eventos sociales. ... Igual que Kisliuk, yo también creo que se necesita extender la observación participante y sumarnos a la performance en alguna medida para poder apreciar plenamente su significado. Pero el "significado" tiene muchos niveles, y a nivel del grupo mayor también está operando algún patrón social que tiene significado para los pigmeos. De otro modo ¿por qué no danzar individualmente cuando se tienen ganas en vez de organizar eventos por género, edad, estatus marital, religión, etcétera? Sin esta información, lo que tenemos es sólo otra narrativa de viajero. ... Aunque en apariencia es bien letrada en literatura pigmea, Kisliuk no es una antropóloga, y se nota. ... No parece estar familiarizada con la literatura sobre las religiones sincréticas que han sucedido a las misiones cristianas y se sorprende cuando un grupo de pigmeos modifica himnos cristianos, crean una "danza de Dios" y establecen un servicio dominical independiente. ... Lo más frustrante es su rechazo a vincular cualquier cosa

que observa con otras investigaciones sobre música y danza pigmeas. ... Sólo pude encontrar un poco de sentido en medio de todas las contradicciones y quiebras lógicas suspendiendo mis expectativas académicas y considerando el libro como una meta-performance, evocativa de una autora que sólo pretendía vivir, cantar y bailar con los pigmeos durante un par de años. ... [Por otra parte], la presentación de datos en crudo en pro de los intereses de narración verdadera y transparencia posmodernos es (1) perezoso, (2) auto-engañoso, (3) imposible de alcanzar para el 100% de los datos disponibles en cualquier evento y (4) en último análisis, improductivo para cualquier fin excepto como literatura de viajes. Pienso que la palabra *etnografía* no debería malversarse aplicándola a esta clase de performance (Franken 2000: 420-421).

A pesar que la palabra figura en el título, Kisliuk tampoco sitúa en detalle la performance, por lo que la segunda fase de la "conversación" que ella misma propone no se materializa, quedando en soliloquio. Al abordarse desde la experiencia personal, las performances también pierden las regularidades procesuales y el carácter de unidad que aún conservaban en el programa de Marcia Herndon. Stephen Hill, de la Northwestern University, es otro de los que han cuestionado el texto, y lo ha hecho en estos términos:

A despecho de estos rasgos positivos, hay una falta de foco general que oscurece la obra. Al elegir colgar toda la narrativa diacrónicamente en la propia experiencia de Kisliuk, se torna difícil localizar información sobre los géneros de música y danza que ella discute. La insistencia en que el relato de la vida musical BaAka se conforma al flujo de su experiencia logra moler en pequeños trozos la historia de aquéllos para servir a la historia de la autora. Ambos objetivos, la creación de una etnografía musical BaAka y una investigación del trabajo de campo, son interesantes e importantes para la disciplina. Pero no trabajan bien, sin embargo, cuando se las combina en este texto. Hay aquí material suficiente para dos libros, que habrían sido una solución más satisfactoria para alcanzar sus objetivos gemelos (Hill 2002: 169).

En cuanto a las relaciones de "poder", referidas en el primero de los "tres niveles", Kisliuk identifica el eje del mal más con un positivismo de todos modos difunto, que con los colonialistas y explotadores concretos que han destruido la cultura que ella aprendió a amar (Kisliuk 1997: 30-31). Ella encuentra que "los acercamientos 'científicos' (aunque no necesariamente científicos) al estudio de la música y la performance están vinculados etnocéntricamente a una mentalidad colonial/patriarcal" (Kisliuk 1998a: 314). Ante lo actuado cabe preguntarse, sin embargo, qué es

lo que encarna mejor una mentalidad de este tipo: si analizar una música en trance de desaparición, o poner a los miembros de la tribu como actores de reparto en una trama que hasta los críticos benignos perciben más egocéntrica que reflexiva.

Mientras que el modelo de Qureshi (para mencionar sólo otra posibilidad performativa) deja al estudioso alguna metodología de la cual aferrarse, el diario íntimo de una estudiosa que asigna más espacio a sus propias fotografías en el campo que al análisis del fenómeno no parece que resulte igualmente instrumental. Las observaciones musicales mismas (o las pautas performativas) tampoco están plasmadas en términos que permitan ponerlas al lado de otras de culturas cercanas o distantes para saber que tienen de peculiar o de genérico. Los ejemplos musicales incluidos en los CDs que acompañan el libro de Kisliuk (algunos de ellos maravillosos) están transcritos pero no se los describe ni en términos académicos ni a través de conceptos nativos.

Kisliuk no ha desplegado un diseño de investigación que permita saber si el pensamiento BaAka sobre la música posee, como es probable que posea, algún grado de organización y sistematicidad, o alguna correspondencia con ideas y circunstancias de otro orden, o si constituye un elemento básico de la identidad cultural, o si la encapsula simbólicamente, o si comprendiendo una expresión podemos saber algo más sobre el contexto o viceversa. Si se trata de "borrar los límites entre el *Self* y el *Otro*", es dudoso que la omisión de aquello que el *Otro* hace sea la mejor forma de lograrlo.

Etnomusicologías de la performance -- Situación y perspectivas

Como en otras regiones teóricas de la disciplina, en las antropologías performativas se aprecia toda una variedad de posturas, que van desde las más refinadas y susceptibles de reutilizarse a las más incongruentes y circunstanciales. Dejando a un costado el modelo de Qureshi, una vez más se hacen sentir en este territorio los efectos de una apropiación desmañada de intuiciones que, por otra parte, sólo han tenido un desarrollo metodológico modesto en la disciplina madre.

Aquí y allá hay ideas agudas, historias asombrosas de *rapport*, redacción competente, nobles intenciones, estado de arte editorial, financiación generosa, una buena medida de profesionalismo (o en su defecto,

alguna que otra herejía simpática) y una rica miscelánea de ejercicios de tratamiento de lo que tal vez sea el objeto de estudio más gratificante del mundo, situado en la escena crucial de su performance. Pero también hay un alto grado de redundancia, promesas incumplidas, lecturas fallidas, argumentaciones chapuceras, insuficiencia etnográfica, presunciones de conocimiento de una disciplina que se desconoce y cuentos de viaje que alegan ser mejor opción que la antropología científica. De la forma en que se lo ha definido el objeto de estudio no resulta manejable; las pocas concomitancias que se encontraron entre la cultura, la ejecución y la música se sabían de antemano, son artefactos inducidos por el proceso de indagación, son emergentes de la retórica de la reseña o no constituyen rasgos sistemáticos. No soy sólo yo quien lo dice, sino que ya hay un acuerdo muy sólido sobre este cuadro de situación (Asch 1982; Feld 1984; Loeb 1984; Franken 2000; Vetter 2000; Hill 2002).

Lo primero que está faltando son teorías y métodos que se puedan aplicar a otros escenarios: cuando se termina de leer un caso (aun si parece bien resuelto) si se trata de comprender o explicar otro hay que empezar de nuevo, porque en lo que se ha leído no hay un modelo sino una narrativa contingente. Lo segundo que falta son operadores teóricos genuinamente vinculantes, capaces de penetrar (cuantitativa, lógica o estructuralmente) en la naturaleza de las relaciones entre términos heterogéneos: sujeto, cultura, sociedad, performance, estilo, etcétera. Mientras tanto, "la tesis balbucea" (Geertz 1987b: 37). Se está en la misma situación de ceguera relacional que en los abordajes contextualistas, fenomenológicos e interpretativos, sin que el agregado de los dominios de la "ocasión", el "evento", la "discrepancia participativa", la "conversación" o la "experiencia" hayan aportado gran cosa.

Una vez más, si es de música de lo que se trata, la retirada del análisis y la pérdida subsiguiente de las capacidades genuinas de sistematización y comparación en este campo performativo obligan a buscar lo que se necesita en alguna otra parte. En el segundo volumen de este libro se tratarán las formulaciones teóricas restantes de la disciplina que son, con mucho, las más complejas; allí se deslindará si donde aún no hemos explorado se encuentra algo que valga la pena, o si todo lo que allí se examina no es otra cosa que más de lo mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, Otto y Erich von Hornbostel. 1904. "Phonographierte indische Melodien", en Klaus Wachsmann (editor), *Hornbostel Opera Omnia*. La Haya, Martinus Nijhoff, vol. 1, pp. 115-182.
- Adler, K. H. 2003. *Jews and gender in liberation France*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Agar, Michael. 1982. "Toward an ethnographic language". *American Anthropologist*, 84: 779-785.
- Agawu, Kofi. 1989. "Schenkerian notation in concept and practice". *Music Analysis* 8(3): 275-301.
- Agawu, Kofi. 1990. "Variation procedures in northern Ewe song". *Ethnomusicology* 34(2): 221-43.
- Agawu, Kofi. 1997. "John Blacking and the study of African Music". *Africa*, 67(3) [Internet].
- Agawu, Kofi. 2003. *Representing African music: Postcolonial notes, queries, positions*. Londres, Routledge.
- Ajuwon, Bade. 1981. "Lament for the dead as a universal folk tradition". *Fabula*, 22: 272-280.
- Allen, Warren Dwight. 1962. *Philosophies of music history. A study of general histories of music, 1600-1960*. Nueva York, Dover.
- Ames, David y Anthony King. 1971. *Glossary of Hausa music and its social contexts*. Evanston, Northwestern University Press.
- Ankermann, Bernard. 1901. "Die afrikanische Musikinstrumente". Universidad de Leipzig, *Ethnologische Notizblatt*, III, pp. 1 ss..

- Ardener, Edwin. 1989. *The Voice of Prophecy and other essays*. Oxford, Basil Blackwell.
- Aretz, Isabel. 1980. "Peru", en S. Sadie (ed.), *Op. cit.*, vol. 14, pp. 559-566.
- Aretz, Isabel. 1984. *Síntesis de la Etnomúsica en América Latina*. Caracas, Monte Avila.
- Armstrong, Robert P. 1971. *The affecting presence*. Evanston, Northwestern University Press.
- Arom, Simha. 1999. "A 'conservative' point of view". *ESEM 99*. Mesa Redonda, Londres. [Internet: <http://www.santacecilia.it/italiano/archivi/etnomusicologico/esem99/soundscapes/roundtable/arom.htm>].
- Arom, Simha. 2000. "Prolegomena to a biomusicology", en Wallin, Merker y Brown (compiladores), *Op. cit.*, pp. 27-29.
- Arom, Simha y Frank Alvarez-Pereyre. 1986. "The holistic approach to ethnomusicological studies", *World of Music*, 28(2): 3-13.
- Arom, Simha y Frank Alvarez-Pereyre. 1993. "Ethnomusicology and the etnic/etic issue", *World of Music*, 35(1): 7-33.
- Asch, Michael. 1975. "Social context and the musical analysis of Slavey drum dance songs". *Ethnomusicology*, 19(2): 245-257.
- Asch, Michael. 1982. Review de *The Ethnography of Performance* de N. McLeod y M. Herndon. *Ethnomusicology*, 26(2): 317-319.
- Azim, Erica. S/f. "On teaching Americans to play mbira like Zimbabweans". *Journal of African Music*, vol. 7, n° 4.
- Babiracki, Carol. 1997. "What's the difference? Reflections on gender and research in Village India", en G. Barz y T. Cooley (compiladores), *Op. cit.*, pp. 121-138.
- Bacchiocchi, Samuele. 2000. "The Rock and Roll religion". *Endtime Issues*, n° 35.
- Baily, John. 1990. "John Blacking and his place in ethnomusicology". *Yearbook for Traditional Music* 22: xii-xxi.
- Barkow, J. H., L. Cosnides y J. Tooby. 1992. *The adapted mind: Evolutionary psychology and the generation of culture*. Oxford, Oxford University Press.
- Bartók, Béla. 1931. *Hungarian Folk Music*. Londres, Oxford University Press.
- Bartók, Béla. 1976. *Béla Bartók essays*. Edición de Benjamin Suchoff. Londres, Faber & Faber.
- Barz, Gregory. 1997a. "Confronting the field(note) in and out the field: Music, voices, text, and experiences in dialogue", en G. Barz y T. Cooley (compiladores), *Op. cit.*, pp. 45-62.
- Barz, Gregory. 1997b. "Chasing shadows in the field: An epilogue", en G. Barz y T. Cooley (compiladores), *Op. cit.*, pp. 205-209.
- Barz, Gregory. 2003a. *Performing religion: Negotiating past and present in Kwaya music of Tanzania*. Amsterdam, Rodopi.
- Barz, Gregory. 2003b. *Music in East Africa: Experiencing music, experiencing culture*. Nueva York, Oxford University Press.
- Barz, Gregory y Timothy Cooley (compiladores). 1997. *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Nueva York y Oxford, Oxford University Press.
- Becker, Howard. 1989. "Ethnomusicology and Sociology: A Letter to Charles Seeger". *Ethnomusicology*, 33(2): 275-285.
- Becker, Judith y A. L. 1984. "Response to Feld and Roseman". *Ethnomusicology*, 28(3): 454-456.
- Beeman, William. 1993. "The anthropology of theater and spectacle". *Annual Review of Anthropology*, 22: 369-393.
- Béhague, Gerard. 1984. "Introduction", en *Performance practice: Ethnomusicological perspectives*. Westport, Greenwood Press, pp. 3-12.
- Béhague, Gerard. 1991. "Reflections on the ideological history of Latin American Ethnomusicology", en B. Nettl y P. Bohlmann (compiladores), *Op. cit.*, pp. 56-68.
- Bent, Ian. 1980. "Analysis". En S. Sadie (ed.), *Op. cit.*, vol. 1, pp. 340-388.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann. 1968. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Berliner, Paul. 1981. *The soul of Mbira*. Berkeley, University of California Press.
- Bickerton, Derek. 2000. "Can Biomusicology learn from language evolution studies?", en Wallin et al (compilador), *Op. cit.*, pp. 153-164.
- Blacking, John. 1955. "Some notes on theory of African rhythm advanced by Erich von Hornbostel". *African Music*, 1(2): 12-20.
- Blacking, John. 1965. "The role of music in the culture of the Venda on the Northern Transvaal". *Studies in Ethnomusicology* (Nueva York), 2: 20-53.
- Blacking, John. 1966a. Review de *The Anthropology of Music* de Alan Merriam. *Current Anthropology*, 7: 218-219.
- Blacking, John. 1966b. "Studying and developing music in East Africa", en *East Africa's Cultural Heritage*. Nairobi, East African Institute of Social and Cultural Affairs, pp. 37-44.
- Blacking, John. 1967. *Venda Children's songs*. Johannesburg, Witwatersrand University Press.
- Blacking, John. 1971. "Deep and surface structures in Venda music". *Yearbook of the International Folk Music Council*, 3: 91-108.
- Blacking, John. 1973. *How musical is man?*. Seattle y Londres, University of Washington Press.
- Blacking, John. 1977a. "L'homme comme producteur de musique". *Musique en Jeu*, 28: 54-66.

- Blacking, John. 1977b. "Can musical universals be heard?". *The World of Music*, 19(1-2): 14-22.
- Blacking, John (ed). 1977c. *The Anthropology of the Body*. Londres, Academic Press.
- Blacking, John. 1978. "Affect, intellect and the arts (Graduation address)". Totnes, Dartington College.
- Blacking, John. 1979. "Some problems of theory and method in the study of musical change". *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9: 1-26.
- Blacking, John. 1980. "Venda music", en S. Sadie (ed.), *Op. cit.*, vol. 19, pp. 596-602.
- Blacking, John. 1981. Review de *Tiv song* de Charles Kiel. *American Ethnologist* 8(4): 831-833.
- Blacking, John. 1982. "The structure of musical discourse: The problem of the song text". 1982 *Yearbook for Traditional Music*. International Council for Traditional Music.
- Blacking, John. 1985. "The problem of 'ethnic' perceptions in the semiotics of music", en Wendy Steiner (compilador), *The Sign in Music and Literature*, pp. 184-94. Austin, University of Texas Press.
- Blacking, John. 1989. *Interview with Keith Howard at Queen's University*, Belfast (K.D. Howard@DURHAM.AC.UK).
- Blades, James. 2000. "Lithophones", en S. Sadie (ed.), *Op. cit.*, vol. 11, pp. 80-81.
- Boas, Franz. S/f [1909?]. "The relation of Darwin to Anthropology". Notes for a lecture. *Boas papers* (B.B61.5), Filadelfia, American Philosophical Society.
- Boas, Franz. 1887. "The occurrence of similar inventions in areas widely apart", en George Stocking (compilador), *The shaping of American anthropology, 1883-1911: A Franz Boas reader*. Nueva York, Basic Books, pp. 61-63.
- Boas, Franz. 1930. "Anthropology", en E. A. Seligman y A. Johnson (compiladores), *Encyclopaedia of the social sciences*, vol. 2. Nueva York, Macmillan, pp. 73-110.
- Boas, Franz. 1964 [1911]. *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Buenos Aires, Hachette [*The mind of primitive man*. Nueva York, Macmillan].
- Bohlman, Philip. 1991. "Representation and cultural critique in the history of ethnomusicology", en B. Nettl y P. Bohlman (compiladores), *Op. cit.*, pp. 131-151).
- Boilès, Charles y Jean-Jacques Nattiez. 1977. "Petite histoire critique de l'ethnomusicologie". *Musique en Jeu*, vol. 28, pp. 26-53.
- Bórmida, Marcelo. 1969-70. *Mito y cultura. Bases para una ciencia de la conciencia mítica*. Runa, vol. XII.
- Bórmida, Marcelo. 1970. *El método fenomenológico en etnología*, Buenos Aires, Servicio de Fichas de Antropología.
- Bórmida, Marcelo. 1976. *Etnología y fenomenología. Ideas acerca de una hermenéutica del extrañamiento*, Buenos Aires, Cervantes.
- Bórmida, Marcelo y Mario Califano. 1978. *Los indios ayoreo del Chaco Boreal*, Buenos Aires, Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Bose, Fritz. 1934. "Neue Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 16: 229-231.
- Bose, Fritz. 1953. *Musikalische Völkerkunde*. Freiburg, Atlantis.
- Bose, Fritz. 1959. Observaciones en el Simposio de Cartografía Musical de Africa. *Bericht über den 7. Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Köln 1958*, Kassel, Bärenreiter, p. 337.
- Bose, Fritz. 1966. Review de *The Anthropology of Music* de Alan Merriam. *Current Anthropology*, 7: 219.
- Bourdieu, Pierre. 1990. "The Scholastic point of view". *Cultural Anthropology*, 5: 380-391.
- Bower, David. S/f. Review de Kenneth Gourlay, "Towards a re-assessment of the ethnomusicologist's role in research" [Internet]
- Brăiloiu, Constantin. 1984. *Problems of Ethnomusicology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Brakeley, T. C. 1950. "Lullaby", en M. Leach y J. Fried (compiladores), *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. Nueva York, Funk y Wagnalls, pp. 653-654.
- Broughton, Simon, Mark Ellingham, David Muddyman y Richard Trillo (compiladores). 1994. *World Music. The rough guide*. Londres, Penguin Books.
- Brown, Maurice J. E. 1980. "Lullaby", en Stanley Sadie (ed.), *Op. cit.*, vol. 11, pp. 313-314.
- Bücher, Carl. 1900. *Die Entstehung der Volkswirtschaft*. Leipzig, Teubner.
- Bücher, Carl. 1902 [1896]. *Arbeit und Rhythmus*. 3ª edición, Leipzig, Teubner.
- Byron, Reginald (compilador). 1995. *Music, culture, and experience: Selected papers by John Blacking*. Chicago, University of Chicago Press.
- Cass-Beggs, Barbara y Michael Cass-Beggs. 1969. *Folk lullabies*. Nueva York, Oak.
- Caballero Farfán, Policarpo. 1946. *Influencia de la música incaica en el cancionero del Norte Argentino*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura.
- Califano, Mario. 1982. *Etnografía de los mashco de la Amazonia Sud Occidental del Perú*, Buenos Aires, FECIC.
- Califano, Mario. 1984. Prólogo a *Mekamunaa. Estudio etnomusicológico sobre los boira de la Amazonia Peruana*, de Jorge Novati e Irma Ruiz, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Canudo, Ricciotto. 1907. *Le livre d'évolution de l'homme: Psychologie musicale des civilisations*. París, Sansot.
- Carpitella, Diego. 1952. "Gli studi sul folklore musicale italiano". *Società*, 8(3): 539-549.

- Carpitella, Diego. 1953. "Il sistema di raccolta dei canti popolari". *Santa Cecilia*, 2(3): 37-41.
- Carpitella, Diego y Ernesto de Martino. 1952. "Una spedizione etnológica in Lucania". *Società*, 8(4): 735-739.
- Chernoff, John Miller. 1979. *African rhythm and African sensibility: Aesthetics and social action in African musical idioms*. Chicago, University of Chicago Press.
- Christensen, Dieter. 1991. "Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the institutionalization of comparative musicology", en B. Nettl y P. Bohlman (compiladores), *Op. cit.*, pp. 201-209.
- Cirio, Norberto Pablo. 1997. "La música de los Incas: Un libro inédito de Carlos Vega recientemente descubierto", *Música e Investigación*, n° 1, pp. 117-130.
- Cirlot, Juan Eduardo. 2002. *A dictionary of symbols*. Courier Dover Publications.
- Clarke, Matthew. 1995. *Músicas del mundo: Africa*. Madrid, Celeste Ediciones.
- Clifford, James. 1991. "Sobre la autoridad etnográfica", en Carlos Reynoso (compilador), *El surgimiento de la antropología posmoderna*. México, Gedisa, pp. 141-170.
- Clifford, James y George Marcus (compiladores). 1986. *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley, University of California Press.
- Codrington, Robert Henry. 1881. "Religious beliefs and practices in Melanesia". *Journal of the Anthropological Institute*, 10: 261-316.
- Codrington, Robert Henry. 1891. *The Melanesians: Studies in their anthropology and folk-lore*. Oxford, Clarendon Press.
- Cole, Catherine. 2001. *Ghana's concert party theatre*. Bloomington, Indiana University Press.
- Coleman, Satis. 1922. *Creative music for children: A plain of training based on the natural evolution of music*. Nueva York, G. P. Putnam's Sons.
- Combarieu, Jules. 1913. *Histoire de la musique*. París, Colin.
- Conklin, Harold y José Maceda. 1971. "Hanunó music from the Philippines", en D. P. McAllester (compilador), *Readings in Ethnomusicology*. Nueva York, Johnson Reprint Co, pp. 186-214.
- Cooley, Timothy. 1997. "Casting shadows in the field: An introduction", en Gregory Barz y Timothy Cooley (compiladores), *Op. Cit.* Nueva York, Oxford University Press, pp. 3-23.
- Coplan, David. 1992. "Fictions that save: Migrant's performance and Basotho national culture", en George Marcens (compilador), *Rereading cultural anthropology*. Durham y Londres, Duke University Press, pp. 267-295.
- Craik, Kenneth. 1943. *The nature of explanation*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Cross, Ian. 2001. "Music, mind and evolution". *Psychology of Music*, 29(1): 95-102.
- Cross, Ian, Ezra Zubrow y Frank Cowan. 2002. "Musical behaviours and the archaeological record: A preliminary study", en J. Mathieu (compilador), *Experimental Archaeology*. British Archaeological Report International Series 1035, pp. 25-34.
- Crowe, Peter y Derek Rawcliffe. 1980. "Melanesia", en S. Sadie (ed.), *op. cit.*, vol. 12, pp. 80-96.
- Cruces, Francisco y Raquel Pérez. 2003. "Un lugar de descanso - y perplejidad. Conversación con Bruno Nettl y José Jorge de Carvalho". *Revisa Transcultural de Música*, vol. 7, diciembre. <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/conversacion.htm>.
- Damatta, Roberto. 1994. "Some biased remarks on interpretivism: A view from Brazil", en R. Borofsky (compilador), *Assessing cultural anthropology*. Nueva York, McGraw-Hill, pp. 119-132.
- Danckert, Werner. 1931. *Personal Typen des Melodiostils*. Kassel, Bärenreiter.
- Danckert, Werner. 1932. *Ursymbole melodischer Gestaltung: Beiträge zur Typologie der Personalstile aus sechs Jahrhunderten der abendländischen Musikgeschichte*. Kassel, Bärenreiter.
- Danckert, Werner. 1937. "Musikwissenschaft und Kulturkreislehre". *Anthropos*, XX-XII: 1-14.
- Danckert, Werner. 1956. "Tonmalerei und Tonsymbolik in der Musik der Lappen". *Die Musikforschung*, 9: 286 y ss.
- Danckert, Werner. 1958. "Der Tiger als Symboltier der Musik in Altchina". *Zeitschrift für Ethnologie*, 88: 86 y ss.
- Danckert, Werner. 1962. "Symbolik in Volkslied". *Musica*, 16: 123 y ss.
- Danckert, Werner. 1970 [1939]. *Das europäische Volkslied*. Bonn, Bouvier [Berlín, Bernhard Hahnfeld].
- Danckert, Werner. 1977. *Symbol, Metaphor, Allegorie im Lied der Völker*. Bonn.
- Daniélou, Alain. 1979 [1943]. *Introduction to the study of musical scales*. Nueva Delhi, Oriental Books Reprint Co.
- Darnell, Regna. 1998. "Camelot at Yale. The construction and dismantling of the Sapiarian synthesis, 1931-1939". *American Anthropologist*, 100(2): 361-372.
- Darwin, Charles. 1871. *The descent of man, and selection in relation to sex*. Londres, Murray.
- Darwin, Charles. 1967 [1857]. *El origen de la especie*. Barcelona, Bruguera.
- De Martino, Ernesto. 1958. *Morte et pianto rituale*. Turin, Einaudi.
- Deschênes, Bruno. 1999. Review de *Sufi music of India and Pakistan*, de Regula Qureshi. *Anthropology of Consciousness*, 10(1): 67-69.
- Diamond, Stanley. 1964. "A revolutionary discipline". *Current Anthropology*, 5(5): 432-436.

- Diamond, Stanley. 1974. *In search of the primitive*. New Brunswick, Transaction Books.
- Douglas, Mary. 1970. "The healing rite", review de Victor Turner, *The Forest of Symbols y Drums of Affliction*. *Man*, n.s., 5(2): 302-308.
- Dowling, W. J. 1972. "Recognition of melodic transformations: Inversion, retrograde and retrograde inversion". En: *Contemporary approaches to cognition*. Cambridge, Harvard University Press.
- Downey, Greg. 2005. *Learning capoeira*. Oxford, Oxford University Press.
- Durham, D. H. 1991. *Coevolution: Genes, culture and human diversity*. Stanford, Stanford University Press.
- Durham, D. H. 1992. "Applications of evolutionary culture theory". *Annual Review of Anthropology*, 21: 331-355.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. 1980. "Walter Wiora", en S. Sadie (ed.), *Op. cit.*, vol. 20, pp. 459-460.
- Eikelman, Dale. 1989. *The Middle East: An anthropological approach*. Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- Ekwueme, Lazarus. 1972. "Ibo choral music: Theory and practice". Disertación de doctorado, Yale University.
- Ekwneme, Lazarus. 1975-76. "Structural levels of rhythm and form in African music with particular reference to the west coast", *African Music* 5(4): 27-35.
- Elschek, Oskár. 1991. "Ideas, principles, motivations, and results in Eastern European Folk-Music research", en B. Nettl y P. Bohlmann (compiladores), *Op. cit.*, pp. 91-112.
- England, N. M. 1967. "Bushmen counterpoint". *Journal of the International Folk Music Council*, 19(1): 58-66.
- Etzkorn, Peter. 1966. Review de Alan Merriam, *The Anthropology of Music*. *Current Anthropology*, 7: 220-221.
- Evans-Pritchard, Edward. 1987. *Historia del pensamiento antropológico*. Madrid, Cátedra.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the other: How Anthropology makes its object*. Nueva York, Columbia University Press.
- Feld, Steven. 1974. "Linguistic models in Ethnomusicology". *Ethnomusicology*, vol. 18, pp. 197-217.
- Feld, Steven. 1982. *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics and song in Kaluli Expression*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press (2ª edición expandida, 1990).
- Feld, Steven. 1984. "Sound structure as social structure". *Ethnomusicology*, 28(3): 383-409.
- Feld, Steven. 1994. "From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest". *The Soundscape Newsletter*, n° 8, junio.
- Feld, Steven. 1995. "From schizophonia to schismogenesis: The discourses and practices of world music and world beat", en George Marcus y Fred Myers (compiladores), *The Traffic in Culture: Refiguring art and anthropology*. Berkeley, University of California Press.
- Feld, Steven y Aaron Fox. 1994. "Music and Language". *Annual Review of Anthropology*, 23: 25-53.
- Feldman, M. W. y K. N. Laland. 1996. "Gene-culture coevolutionary theory". *Trends in Ecology and Evolution*, 11: 453-457.
- Feld, Steven y Donald Brenneis. 2004. "Doing anthropology in sound". *American Ethnologist*, 31(4): 461-474.
- Finnegan, Ruth. 2002. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Revista Transcultural de Música*, vol. 6, junio, <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm>.
- Finnegan, Ruth. 2003. "Música y participación" *Revista Transcultural de Música*, vol. 7, diciembre, <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/finnegan.htm>.
- Fontan, Marcelino. 2005. *Oswald Menghin: Ciencia y nazismo*. Buenos Aires, Fundación Memoria del Holocausto.
- Forslund, Anna-Lena. 2003. "Pottery and East Africa". *C-uppsats i Arkeologi*, Uppsala universitet.
- Forte, Allen. 1980. "Friedrich Schenker", en S. Sadie (ed.), *Op. cit.*, vol. 16, pp. 627-628.
- Francès, R. 1958. *La perception de la musique*. Paris, J. Vrin.
- Franken, Marjorie. 2000. Review de *Seize the dance!* de Michel Kisliuk. *American Anthropologist*, 102(3): 420-421.
- Frith, Simon. 1989. *World music, politics, and social change*. Manchester, Manchester University Press.
- Frobenius, Leo. 1898. "The origin of African civilizations". *Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institute*, vol. 1, Washington, Government Printing Office, pp. 637-650.
- Frobenius, Leo. 1934. *La cultura como ser viviente. Contornos de una doctrina cultural y psicológica*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Frobenius, Leo y Douglas Fox (compiladores). 1983. *African Genesis*. Berkeley, Turtle Island Foundation.
- Geertz, Clifford. 1987a [1973]. *La interpretación de las culturas*. México, Gedisa.
- Geertz, Clifford. 1987b. "The Anthropologist at Large". *The New Republic*, 25 de mayo, pp. 34-37.

- Geertz, Clifford. 1989 [1988]. *El antropólogo como autor*. Barcelona, Paidós.
- Geertz, Clifford. 1995. *After the fact*. Cambridge, Harvard University Press.
- Geertz, Clifford. 1996 [1980]. "Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social", en C. Reynoso (compilador), *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 3ª edición, pp. 63-77.
- Geertz, Clifford. 2000. *Available light. Anthropological reflections on philosophical topics*. Princeton, Princeton University Press.
- Gellner, Ernest. 1987. "Introducción", en E. Evans-Pritchard, *Op. cit.*, pp. 15-42.
- Gellner, Ernest. 1993. *Postmodernism, reason and religion*. Londres, Routledge.
- Godwin, Joscelyn (compilador). 1989. *Cosmic music: Musical keys to the interpretation of reality. Essays by Marius Schneider, Rudolf Haase and Hans Erhard Lauer*. Rochester, Inner Traditions International.
- Gourlay, Kenneth. 1978. "Towards a re-assessment of the ethnomusicologist's role in research". *Ethnomusicology*, 22(1): 1-35.
- Gourlay, Kenneth. 1982. "Towards a humanizing ethnomusicology". *Ethnomusicology*, 26: 411-420.
- Graebner, Fritz. 1905. "Kulturkreise und Kulturschichten in Ozeanien". *Zeitschrift für Ethnologie*, 37: 28-53.
- Graebner, Fritz. 1940. *Metodología etnológica*. La Plata, Biblioteca de la Universidad Nacional.
- Graf, Walter. 1966. Review de *The Anthropology of Music* de Alan Merriam. *Current Anthropology*, 7: 221-222.
- Grame, Theodore. 1963. Review de la traducción de Baines/Wachsmann de la clasificación de Hornbostel-Sachs. *Ethnomusicology*, 7(1): 138.
- Grenier, Line y Jocelyne Guilbault. 1990. "Authority revisited: The 'Other' in Anthropology and Popular Music Studies". *Ethnomusicology*, 34(3): 381-397.
- Guilbault, Jocelyne. 1993. *Zonk, World Music in the West Indies*. Chicago y Londres, The University of Chicago Press.
- Günther, Robert A. 1980. "Marius Schneider", en S. Sadie (ed.), *Op. cit.*, vol. 16, pp. 687-689.
- Hacking, Ian. 1999. *The social construction of what?*. Cambridge, Harvard University Press.
- Harris, Marvin. 1978 [1968]. *El desarrollo de la teoría antropológica*. Madrid, Siglo XXI.
- Harris, Marvin. 1982. *El materialismo cultural*. Madrid, Alianza.
- Harwood, Dane. 1976. "Universals in music: A perspective from Cognitive Psychology". *Ethnomusicology*, 20: 521-533.
- Harwood, Dane L. 1987. "Interpretive Activity: A response to Tim Rice's 'Toward the remodeling of Ethnomusicology'". *Ethnomusicology*, 31(3): 503-510.
- Hauschild, Thomas. 1995. "Vorwort". En: Thomas Hauschild (compilador), *Lebenslust und Fremdensucht. Ethnologie im Dritten*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 7-11.
- Henson, Hilary. 1974. *British Social Anthropology and Language: A history of separate development*. Oxford, Clarendon Press.
- Herndon, Marcia. 1971. "The Cherokee ballgame cycle: An ethnomusicologist's view". *Ethnomusicology*, 15(3): 339-352.
- Herndon, Marcia y Roger Brunyate (compiladores). 1976. "Hard-core ethnography". *Proceedings of a Symposium on Form in Performance at the University of Texas, Austin*, Office of the College of Fine Arts.
- Herndon, Marcia y Norma McLeod (compiladoras). 1980. *The ethnography of musical performance*. Norwood, Norwood Editions.
- Herzkovits, Melville. 1973 [1948]. *El Hombre y sus obras*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Hill, Stephen. 2002. Review de Michelle Kisliuk, *Seize the Dance!* y Carol Ann Muller, *Rituals of fertility and the sacrifice of desire*. *Ethnomusicology*, 46(1): 168-171.
- Hood, Ki Mantle. 1960. "The challenge of bi-musicality". *Ethnomusicology*, 4(1): 55-59.
- Hood, Ki Mantle. 1963. "Music, the unknown", en Frank L. Harrison, Mante Hood y Claude Palisca, *Musiology*. Westport, Greenwood Press, pp. 215-326.
- Hood, Ki Mantle. 1966. "Sléndro and Pélog redefined". *Selected reports*. Los Angeles, University of California, Institute for Ethnomusicology, 1(1): 28-48.
- Hood, Ki Mantle. 1971. *The ethnomusicologist*. Nueva York, McGraw-Hill.
- Hornbostel, Erich von. 1909. "Wanyamwezi-Gesänge". *Anthropos*, 4: 781-800 y 1033-1052.
- Hornbostel, Erich von. 1911. "Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhang". *Zeitschrift für Ethnologie*, 3-4: 601-615.
- Hornbostel, Erich von. 1925. "Die Entstehung des Jodelns". *Bericht über d. Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel 1924*, Leipzig, p. 203 ss.
- Hornbostel, Erich von. 1928. "African negro music". *Africa*, 1(1): 30-62.
- Hornbostel, Erich von. 1933. "The ethnology of African sound-instruments". *Africa*, 6: 129-157, 277-311.
- Hornbostel, Erich von y Curt Sachs. 1914. "Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch". *Zeitschrift für Ethnologie*, 45(3): 3-90 y 553-590.
- Humphreys, Sally C. y H. King (compiladores). 1981. *Mortality and immortality: The anthropology and archaeology of death*. Londres, Academic.
- Hymes, Dell (compilador). 1974 [1969]. *Reinventing anthropology*. Nueva York, Vintage Books [Random House].
- Imbelloni, José. 1953. *Epítome de culturología*. Buenos Aires, Nova.
- Imbelloni, José. 1979. *Religiosidad indígena americana*. Buenos Aires, Castañeda.

- Inglis, Fred. 2000. *Clifford Geertz: Cultura, custom and ethics*. Oxford, Polity.
- Isaacson, Charles. 1928. *The simple story of music*. Nueva York, Macy-Masius.
- Izikowitz, Karl Gustav. 1935. *Musical and other sound instruments of the South American Indians*. Göteborg, Kungl.
- Jackson, Michael. 1989. *Path towards a clearing: Radical empiricism and ethnographic inquiry*. Bloomington, Indiana University Press.
- Jairazbhoy, Nazir. 1977. "The 'objective' and subjective view in music transcription". *Ethnomusicology*, 21(2): 263-273.
- Jarnot, Sébastien. 2000. "Une relation récurrente: science et racisme. L'exemple de l'Ethnie Française". *Les Cahiers du Cériem*, 5: 3-16.
- Jones, A. M. 1960. "Indonesia and Africa: the xylophone as a culture-indicator". *African Music* 2: 36-47.
- Joseph, Rosemary. 1988. "Ethnomusicology: Towards the holistic study of music". *International Council for Traditional Music, UK Bulletin*, 19: 2-42, 20: 4-19.
- Jules-Rosette, Bennetta. 1978. "The veil of objectivity". *American Anthropologist*, 80: 549-570.
- Kartomi, Margaret. 1980. "Childlikeness in play songs - A case study among the Pitjantjara at Yalata, South Australia". *Miscelanea Musicologica*, 11: 172-214.
- Kartomi, Margaret. 1990. *On concepts and classifications of musical instruments*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Kartomi, Margaret. 1991. "Musical improvisations by children at play". *The World of Music*, 33(3): 53-65.
- Kaufman, Howard. 1974. Review de *How musical is man?* de John Blacking. *American Anthropologist*, 76: 880-881.
- Kaufman, Nikolaj. 1990. "Lamentations from four continents, after materials from Europe, Asia, Africa, and America". *International Folklore Review*, 7: 22-29.
- Kaufman Shelemay, Kay. 1987. "Response to Rice". *Ethnomusicology*, 31(3): 489-490.
- Kaufman Shelemay, Kay (compilador). 1992. *Ethnomusicology: History, definitions, and scope*. Nueva York, Garland.
- Keil, Charles. 1979. *Tiv song. The sociology of art in a classless society*. Chicago, University of Chicago Press.
- Keil, Charles. 1998. "Call and response: Applied sociomusicology and performance studies". *Ethnomusicology*, 42(2): 303-312.
- Keil, Charles y Steven Feld. 1994. *Music grooves*. Chicago, University of Chicago Press.
- Keller, Hans. 1957. "Functional analysis: its pure application". *Music Review*, 18: 202-15.
- Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating music: Challenges to musicology*. Cambridge, Harvard University Press.
- Kisliuk, Michelle. 1997. "(Un)doing fieldwork: Sharing songs, sharing lives". En: G. Barz y T. Cooley (compiladores), *Op. cit.*, pp. 23-44.
- Kisliuk, Michelle. 1998a. "A response to Charles Keil". *Ethnomusicology*, 42(2): 313-315.
- Kisliuk, Michelle. 1998b. *Seize the dance! BaAka musical life and the Ethnography of Performance*. Nueva York, Oxford University Press.
- Konej, Drago y Ivan Turk. 2000. "New perspectives on the beginnings of music: Archaeological and musicological analysis of a Middle Paleolithic bone 'flute'", en Wallin et al, *Op. cit.*, pp. 235-268.
- Koskoff, Ellen. 1999. "What do we want to teach when we teach music: One apology, two short stories and sixty-four questions". En: Nicholas Cook y Mark Everist (compiladores), *Rethinking music*. Oxford, Oxford University Press.
- Koskoff, Ellen. 2001. "When I was your age". *Eastman Notes*, 20(24): 2-4.
- Krader, Laura. 1980. "Ethnomusicology", en S. Sadie (ed.), *Op. cit.*, vol. 6, pp. 275-282.
- Kroeber, Alfred. 1915. "Eighteen professions". *American Anthropologist*, 17(2): 283-288.
- Kroeber, Alfred y H. Driver. 1932. "Quantitative expressions of cultural relationships". *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, 31: 211-256.
- Kunej, Drago e Ivan Turk. 2000. "New perspectives in the beginning of music". En: N. Wallin y otros (compiladores), *Op. cit.*, pp. 235-268.
- Kunej, Drago e Ivan Turk. 200
- Kunst, Jaap. 1974. *Ethnomusicology*. La Haya, Martinus Nijhoff.
- Kuper, Adam. 1973. *Antropología y antropólogos. La escuela británica, 1922-1972*. Barcelona, Anagrama.
- Lach, Robert. 1923. "Das Rassenproblem in der vergleichenden Musikwissenschaft". *Berichte des Forschungsinstitut für Osten und Orient*, n° 3, pp. 107-122.
- Lach, Robert. 1924. "Die Musik der Natur- und orientalische Kulturvölker", en Guido Adler (ed). *Handbuch der Musikgeschichte*, vol. I, Frankfurt.
- Lach, Robert. 1929. *Tscheremissische Gesänge*. Viena, Academy of Sciences.
- Lafón, Ciro René. 1972. *Nociones de introducción a la antropología*. Buenos Aires, Glauco.
- Ledang, Ola Kai. 1972. "On the acoustics and the systematic classification of the Jew's Harp". *Yearbook of the International Folk Music Council*, 4: 94-103.
- Leichtman, Ellen. 2000. "Postmodern criminology" [Internet]. <http://www.ryoung.com/journal-pomocrim/vol-7-remap/001leichtman.html>
- Leisiö, Timo. 1977. "The taxonomy and historical interpretation of Finnish pastoral aerophones". *SIMP*, vol. 5, pp. 47-50.

- Leisiö, Timo. 1983. *Suomen ja karjalan vanhakantaiset torvi- ja pillisoittimet*. Kaustinen, s/ref.
- Leisiö, Timo. 1985. *Rapapallit ja Lakuttimet (Ancient Finnish Musical Instruments)*. Kauhava, Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja.
- Lewis, Herbert S. 1998. "The misrepresentation of Anthropology". *American Anthropologist*, 100(3): 716-731.
- Lewis, Herbert S. 2001. "Boas, Darwin, science, and anthropology". *Current Anthropology*, 42(3): 381-406.
- Lieberman, Fredric. 1977. "Should Ethnomusicology be abolished?". *Journal of the College Music Society*, 17(2): 198-206.
- Lieberman, Fredric. 1977. "Should Ethnomusicology be abolished?". *Journal of the College Music Society*, 17(2): 198-206.
- List, George. 1971. "On the non-universality of musical perspectives". *Ethnomusicology*, 15: 399-400.
- List, George. 1979. "Ethnomusicology: A Discipline defined". *Ethnomusicology*, vol. 23, n° 1, pp. 1-4.
- Llobera, Josep. 1990. *La identidad de la antropología*. Barcelona, Anagrama.
- Lloyd, A. L. 1980. "Lament", en Stanley Sadie (ed.), *Op. cit.*, vol. 10, pp. 407-410.
- Loeb, Lawrence. 1984. Review de *Let the inside be sweet* de Ruth Stone. *American Ethnologist*, 11(2): 395.
- Lomax, Alan. 1960. "Saga of a folksong hunter". *Hi-Fi Stereo Review*, mayo. [http://www.alan-lomax.com/about_saga.html].
- Lomax, Alan. 1968. *Folk song style and culture*. New Brunswick y Londres, Transaction Publishers.
- Lortat-Jacob, Bernard. 1990. *Chroniques sardes*. París, Julliard.
- Lortat-Jacob, Bernard. 1994. *Les Indiens Chanteurs de la Sierra Madre. L'oreille de l'ethnologue*. París, Hermann.
- Lumsden, C.J. y E. O. Wilson. 1981. *Genes, mind, culture*. Cambridge, Harvard University Press.
- Lutz, Catherine. 1986. "Emotion, thought, and estrangement: Emotion as a cultural category". *Cultural Anthropology*, 1: 287-309.
- Lutz, Catherine y Geoffrey White. 1986. "The anthropology of emotion". *Annual Review of Anthropology*, 15: 405-436.
- Lutz, Catherine y Lila Abu-Lughod (compiladores). 1990. *Language and the politics of emotion*. Cambridge, Harvard University Press.
- Maceda, José. 1966. Review de *The Anthropology of Music* de Alan Merriam. *Current Anthropology*, 7: 223-224.
- MacDowell, Edward. 1912. *Critical and historical essays*. Boston, A. P. Schmidt.
- Mâche, François-Bernard. 2000. "The necessity of and problems with a universal musicology", en Wallin, Merker y Brown (compiladores), *Op. cit.*, pp. 473-479.
- Mahillon, Victor-Charles. 1893. *Catalogue descriptif et analytique de Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, vol. I. París, Gand.
- Marcel-Dubois, Claudie. 1965. "L'ethnomusicologie, sa vocation et sa situation". *Revue de l'enseignement supérieur*, 3: 38-50.
- Marcus, George y Dick Cushman. 1991. "Las etnografías como textos", en Carlos Reynoso (compilador), *El surgimiento de la antropología posmoderna*. México, Gedisa, pp. 171-213.
- Marcus, George y Michael Fischer. 1986. *Anthropology as cultural critique*. Chicago, University of Chicago Press.
- McAllester, David P. 1954. *Enemy way music: A study of social and esthetic values as seen in Navaho music*. Reports of the Rimrock Project, Value Series N° 3. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Universidad de Harvard.
- McAllester, David P. 1965. Review de *Anthropology of music* de Alan Merriam. *American Anthropologist*, 67: 541-542.
- McAllester, David P. 1971. "Some thoughts on 'universals' in world music". *Ethnomusicology*, 15: 379-380.
- McCall, John. 1998. "The representation of African music in early documents". En: R. Stone (compiladora), *Op. cit.*, pp. 74-99.
- McClain, Ernest G. 1978. *The Myth of Invariance. The origins of the Gods, Mathematics and Music from the Rig Veda to Plato*. Boulder, Shambhala.
- McGovern, Adam (compilador). 2000. *MusicHound World. The essential Album Guide*. Detroit, Visible Ink Press.
- McLeod, Norma. 1971. "The semantic parameter in music: The blanket rite of the Lower Kutenai". *Yearbook for the Inter-American Musical Research*, vol. 7, pp. 83-101.
- McLeod, Norma. 1974. "Ethnomusicological research and anthropology". *Annual Review of Anthropology*, 3: 99-115.
- Menezes Bastos, Rafael José de. 1978. *A musicológica Kamayurá*. Brasília, FUNAI.
- Mercier, Paul. 1969. *Historia de la antropología*. Barcelona, Península.
- Merriam, Alan. 1956. Review de Ekundayo Phillips, *Yoruba music*; Joseph Kiaggambiddwa, *African music from the source of the Nile*; J. H. Kwabena Nketia, *Funerary dirges of the Akan people*. *Notes*, vol. 13, pp. 290-291.
- Merriam, Alan. 1959. "The concept of culture clusters applied to the Belgian Congo". *Southwestern Journal of Anthropology*, 15: 373-395.
- Merriam, Alan. 1964. *The anthropology of music*. Evanston, Northwestern University Press.

- Merriam, Alan. 1969a. "The ethnographic experience: Drum-making among the Ba-la (Basongye)". *Ethnomusicology*, 13(1): 74-100.
- Merriam, Alan. 1969b. Review de *Venda children's songs* de John Blacking. *American Anthropologist*, 71(5): 935-937.
- Merriam, Alan. 1975. "Ethnomusicology today". *Current Musicology*, 20: 50-66.
- Merriam, Alan. 1977. "Definitions of 'Comparative musicology' and 'Ethnomusicology': An historical-theoretical perspective". *Ethnomusicology*, 21(2): 189-204.
- Merriam, Alan. 1982. *African music in perspective*. Nueva York, Garland Press.
- Merriam, Alan y Linton Freeman. 1956. "Statistical classification in Anthropology: An application to ethnomusicology". *American Anthropologist*, 58: 464-472.
- Metcalf, Peter y Richard Huntington. 1991. *Celebrations of death: The anthropology of mortuary ritual*. Cambridge, Cambridge University Press, 2ª edición.
- Métraux, Alfred. 1947. "Mourning rites and burial forms of the South American Indians". *América Indígena*, 7(1): 7-44.
- Meyer, Leonard. 1960. "Universalism and relativism in the study of ethnic music". *Ethnomusicology*, 4(1): 49-54.
- Miller, Geoffrey. 2000. "Evolution of human music through sexual selection". En Wallin, Merker y Brown (compiladores), *Op. cit.*, pp. 329-360.
- Minks, Amanda. 2002. "From children's song to expressive practices: Old and new directions in the ethnomusicological study of children". *Ethnomusicology*, 46(3): 379-408.
- Moisala, Pirkko. 1993. "Cognitive Study of Music as Culture: Basic Premises for 'Cognitive Ethnomusicology'". En Jukka Louhivuori (compilador), *Proceedings from the First International Conference on Cognitive Musicology*, pp. 186-198.
- Molino, Jean. 2000. "Toward an evolutionary theory of music and language", en Wallin et al (compiladores), *Op. cit.*, pp. 165-176.
- Montandon, Georges. 1919. *Généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation*, Archives Suisses d'Anthropologie Générale, III, fasc. 1, p. 1-120.
- Montandon, Georges. 1928. *L'ologénese humaine (ologénisme)*. París, Librairie Félix Alcan.
- Murchison, Carl (compilador) 1930. *History of Psychology in Autobiography*, vol. 1. Worcester, Clark University Press. [Véase <http://psychclassics.yorku.ca/Stumpf/murchison.htm>].
- Mursell, James L. 1971. *The psychology of music*, Westport, Greenwood Press.
- Myers, Helen (compilador). 1993. *Ethnomusicology: Historical and regional studies*. Nueva York, W. W. Norton.
- Nattiez, Jean-Jacques. 2004. "Is the search for universals incompatible with the study of cultural specificity?". *John Blacking Memorial Lecture. XX European Seminar in Ethnomusicology*, Venecia, 2 de octubre. <http://217.57.3.105/cinipdf-vari/blaking.pdf>.
- Nettl, Bruno. 1956. *Music in primitive culture*. Cambridge, Harvard University Press.
- Nettl, Bruno. 1958. "Historical aspects of ethnomusicology". *American Anthropologist*, 60(3): 518-532.
- Nettl, Bruno. 1964. *Theory and method in Ethnomusicology*. Nueva York, The Free Press.
- Nettl, Bruno. 1975. "The state of research in ethnomusicology, and recent developments". *Current Musicology*, 20: 67-78.
- Nettl, Bruno. 1983. *The study of Ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*. Urbana y Chicago, University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno. 1991. "The dual nature of Ethnomusicology in North America: The contributions of Charles Seeger and George Herzog", en B. Nettl y P. Bohlmann (compiladores), *Op. cit.*, pp. 266-274.
- Nettl, Bruno. 2000. "An ethnomusicologist contemplates universals in musical sound and musical culture". En: N. Wallin y otros (compiladores), *Op. cit.*, pp. 463-472.
- Nettl, Bruno y Philip V. Bohlman (compiladores). 1991. *Comparative musicology and Anthropology of music. Essays in the History of Ethnomusicology*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Nketia, J. H. Kwabena. 1962. "The hocket technique in African music". *Journal of the International Folk Music Council*, 14: 44 y ss.
- Nketia, J. H. Kwabena. 1963. *Folk Songs of Ghana*. Legon, University of Ghana.
- Nketia, J. H. Kwabena. 1981. "The juncture of the social and the musical: the methodology of cultural analysis". *World of Music*, 23(1): 22-35.
- Nketia, J. H. Kwabena. 1984. "Universal perspectives in Ethnomusicology". *World of Music*, vol. 26, n° 2, pp. 3-28.
- Nketia, J. H. Kwabena. 1985. "Integrating objectivity and experience in ethnomusicological studies". *World of Music*, 27(3): 3-19.
- Nketia, J. H. Kwabena. 1990. "Contextual strategies of inquiry and sistematization". *Ethnomusicology*, vol. 34, pp. 75-97.
- Nketia, J. H. Kwabena. 1998. "The scholarly study of African music", en Ruth Stone (compiladora), *Africa. The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 1. Nueva York y Londres, Garland, pp. 13-73.
- Noll, William. 1997. "Selecting partners: Questions of personal choice and problems of history in fieldwork and its interpretation", en G. Barz y T. Cooley (compiladores), *Op. cit.*, pp. 163-188.
- Novati, Jorge. 1984. "El lenguaje sonoro común al hombre y a las deidades", en *Temas de Etnomusicología*, n° 1, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Novati, Jorge e Irma Ruiz. 1984. *Mekamunani. Estudio etnomusicológico sobre los boira de la Amazonia Peruana*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

- Olsen, Røvsing. 1975. "Compte rendu d'un voyage au Moyen Orient". *Acta Musicologica*, 47: 3 y ss.
- Otquera, Luis Abel. 1976. "Presentación", en Gordon F. Ekholm, Betty Meggers y Clifford Evans, *Problemas culturales de la América Precolombina*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Ortiz Oderigo, Néstor. 1966. Review de *The Anthropology of Music* de Alan Merriam. *Current Anthropology*, 7: 227-228.
- Ottensberg, Simon. 1996. *Seeing with Music: The Lives of Three Blind African Musicians*. Seattle, University of Washington Press.
- Palgi, Phyllis y Henry Abramovitch. "Death: A cross-cultural perspective". *Annual Review of Anthropology*, 13: 385-417.
- Pareles, Jon. 1988. "Pop passports - At a price". *New York Times*, 28 de agosto.
- Parry, Sir Charles Hubert. 1893. *The Art of Music*. Londres, Kegan Paul. Reeditada como *The evolution of the art of music*, Londres, D. Appleton-Century, 1930.
- Pastor, Willy. 1912. "Music of the primitive peoples". *Annual Report*, Smithsonian Institution, pp. 679-700.
- Pelinski, Ramón. 1995. "Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de S. Arom y J. Blacking". *Revista Transcultural de Música*, n° 1 [Internet].
- Pelinski, Ramón. 1997. *Presencia del Pasado en un Cancionero Castellonense*. Castellón, Universitat Jaume I.
- Pike, Kenneth. 1954. *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, volumen I, Glendale, Summer Institute of Linguistics.
- Pike, Kenneth. 1976. "Puntos de vista éticos y énicos para la descripción de la conducta", en A.G. Smith (compilador), *Comunicación y cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión, vol. I, pp. 233-248.
- Porter, James. 1995. "New perspectives in ethnomusicology: A critical survey". *Transcultural music review*, n° 1 [Internet].
- Potter, Pamela. 1998. *Most German of the Arts: Musicology and Society From the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven, Yale University Press.
- Powell, John. 1899. "Sociology of the science of institutions". *American Anthropologist*, vol. 1, pp. 695-733.
- Pratt, Waldo Selden. 1927 [1907]. *The History of Music*. Nueva York, Schirmer.
- Presnell, Mick y Kathryn Carter (compiladores). 1994. *Interpersonal approaches to interpersonal communication*. Nueva York, State University of New York Press.
- Qureshi, Regula. 1987. "Musical sound and contextual input: A performance model for musical analysis". *Ethnomusicology*, 31: 56-86.
- Qureshi, Regula. 1995. *Sufi music of India and Pakistan: Sound, meaning, and context in Qawwali*. Chicago y Londres, The University of Chicago Press.
- Qureshi, Regula (compiladora). 2003. *S Music and Marx*. Londres, Routledge.
- Radcliffe-Brown, Alfred Reginald. 1922. *The Andaman islanders: A study in social anthropology*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Rahn, Jay. 1983. *A theory for all music: problems and solutions in the analysis of non-western forms*. Toronto, University of Toronto.
- Ramón y Rivera, Felipe. 1980. *Fenomenología de la etnomúsica del área Latinoamericana*. Caracas, Biblioteca INIDEF-3 CONAC.
- Ratzel, Friedrich. 1896 [1885-88]. *The history of mankind*. Londres, McMillan.
- Reily, Suzel Ana y Lev Weinstock. 1998. "John Blacking". http://sapiir.ukc.ac.uk/~QUB/Introduction/I_Blacking.html
- Reily, Suzel Ana (compiladora). 2006. *The musical human: Rethinking John Blacking's ethnomusicology in the twenty-first century*. Londres, Ashgate.
- Réti, Rudolph. 1961. *The thematic process in music*. Londres, Faber and Faber.
- Reynoso, Carlos. 1986. *Teoría, historia y crítica de la antropología cognitiva*. Buenos Aires, Búsqueda.
- Reynoso, Carlos (ed). 1991. *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona, Gedisa.
- Reynoso, Carlos. 1995. "El lado oscuro de la descripción densa". *Revista de Antropología*, vol. 16, noviembre.
- Reynoso, Carlos. 1998. *Corrientes en antropología contemporánea*. Buenos Aires, Bibles.
- Reynoso, Carlos. 2000. *Apogeo y decadencia de los Estudios Culturales*. Barcelona, Gedisa.
- Rice, Timothy. 1987. "Toward the remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology*, 31: 469-488.
- Rice, Timothy. 1997. "Toward a mediation of field methods and field experience in Ethnomusicology", en G. Barz y T. Cooley (compiladores), *Op. cit.*, pp. 101-120.
- Rice, Timothy. 2003. *Music in Bulgaria: Experiencing music, experiencing culture*. Nueva York, Oxford University Press.
- Riddell, Cecilia. 1990. "Traditional singing games of elementary school children in Los Angeles". Tesis de doctorado, UCLA, Los Angeles.
- Robertson, Carol. 1984. "Response to Feld and Roseman". *Ethnomusicology*, 28(3): 449-452.
- Rollinger, Robin. 1999. *Husserl's position in the school of Brentano*. Berlin, Springer.
- Romero, Raúl. 2001. "Tragedies and celebrations: Imagining foreign and local scholarships". *Latin American Music Review*, vol. 22, n° 1, pp. 48-65.
- Rosenblatt, Paul, R. Walsh y A. Jackson. 1976. *Grief and mourning in cross-cultural perspective*. New Haven, IIRAF Press.

- Rouget, Gilbert. 1980. "Constantin Brăiloiu", en S. Sadie (ed.), *Op. cit.*, vol. 3, pp. 193-194.
- Rowbotham, John Frederick. 1893. *A History of music to the time of the Troubadours*. Nueva York & Londres, Scribner's Sons.
- Ruiz, Irma. S/f. *Etnomusicología*. Buenos Aires, Centro Argentino de Etnología Americana.
- Ruiz, Irma. 1988. "Consideraciones acerca de una crítica de la musicología fenomenológica". *Terceras jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", pp. 95-106.
- Ruwet, Nicolas. 1966. "Méthodes d'analyse en musicologie". *Revue Belge de Musicologie*, 29: 65-90.
- Ruwet, Nicolas. 1972. *Langage, Musique, Poésie*. Paris, Seuil.
- Sachs, Curt. 1929. *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlín, J. Bard.
- Sachs, Curt. 1938. *World history of the dance*. Nueva York, Norton.
- Sachs, Curt. 1940. *The history of musical instruments*. Nueva York, Norton.
- Sachs, Curt. 1946. *The Commonwealth of Art*. Nueva York, Norton.
- Sachs, Curt. 1965. *The wellsprings of music*. Nueva York, McGraw Hill.
- Sachs, Curt. 1967 [1959]. *Musicología comparada. La música de las culturas exóticas*. Buenos Aires, Eudeba. [orig.: *Vergleichende Musikwissenschaft*. Heidelberg, Quelle & Meyer].
- Sachs, Curt. 1981 [1934]. *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente*. Firenze, Sansoni [orig: *The rise of music in the Ancient World. East and West*. Nueva York, Norton].
- Sadie, Stanley (ed.). 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, McMillan.
- Said, Edward. 1989. "Representing the colonized: Anthropologist's interlocutors". *Critical Inquiry*, 15(2): 205-225.
- Sakurai, Tetsuo. 1981. "The classification of musical instruments reconsidered". *Kokuritsu Minzokoyaku Hakubutsukan*, 6(4): 824-831.
- Salzman, Philip Carl. 2002. "On reflexivity". *American Anthropologist*, 104(3): 805-813.
- Sarasini, Piera. 1998. "How might Fernandez's concept of the 'play of tropes' be useful to ethnomusicology?". The Queen's University of Belfast [Internet].
- Schaeffner, André. 1956. "Ethnologie musicale ou musicologie comparée?". *Les Colloques de Wégimont*, pp. 18 y ss.
- Schafer, R. Murray. 1980 [1977]. *The tuning of the world. Toward a theory of soundscape design*. Filadelfia, University of Philadelphia Press.
- Schechner, Richard. 1977. *Essays on performance theory, 1970-1976*. Nueva York, Drama Books Specialists.
- Schechner, Richard. 1985. *Between theatre and anthropology*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Schneider, Albrecht. 1976. *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre*. Bonn, Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Schneider, Albrecht. 1991. "Psychological theory and Comparative musicology", en B. Nettl y P. Bohlman (compiladores), *Op. cit.*, pp. 293-317.
- Schneider, Albrecht. 1993. "Musikwissenschaft in der Emigration", en H.-W. Heister, C. Maurer Zenck y P. Petersen (compiladores), *Musik im Exil*. Frankfurt, Fischer, pp. 187-211.
- Schneider, Marius. 1934. *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. Vol. 1, *Die Naturvölker*, Berlín, J. Bard.
- Schneider, Marius. 1937. "Über die Verbreitung afrikanischer Chorformen". *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 69, pp. 78 y ss.
- Schneider, Marius. 1946. *El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto Español de Musicología, Monografías, 1.
- Schneider, Marius. 1957. "Primitive music", en Egon Wellesz (compilador), *Ancient and Oriental Music*. Londres, Oxford University Press, pp. 1-82.
- Schulte, Bob. 1970. "Toward a self-reflexive anthropology". Ponencia presentada en el World Congress of Sociology, Varna, Bulgaria.
- Schulte, Bob. 1974 [1969]. "Toward a reflexive and critical anthropology", en D. Hymes (compilador), *Op. cit.*, pp. 430-457.
- Schroyer, Trent. 1970. "Toward a critical theory for advanced industrial society", en Hans Peter Dreitzel, *Recent Sociology* n° 2, Nueva York, MacMillan, pp. 53-65.
- Seeger, Anthony. 1979. "What can we learn when they sing: Vocal genres of the Suyá Indians of Central Brasil", *Ethnomusicology*, 22: 373-394.
- Seeger, Anthony. 1980. "Sing for your sister: The structure and performance of the Suyá Akia", en Norma McLeod y Marcia Herndon (compiladores), *Op. cit.*, pp. 7-42.
- Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyá sing: A musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Seeger, Anthony. 1989. "Dualism: Fuzzy Thinking or Fuzzy Sets?" en D. Maybury-Lewis y U. Almagor (compiladores), *The Attraction of Opposites: Thought and Society in the Dualistic Mode*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, pp. 191-208.
- Seeger, Anthony. 1991. "Styles of musical ethnography", en B. Nettl y P. Bohlman (compiladores), *Op. cit.*, pp. 342-355.
- Seeger, Anthony. 1990. "Sing For Your Sister, The Structure and Performance of Suyá Akia", en Kay Kaufman Shelemay (compilador), *The Garland Library of*

- Readings in Ethnomusicology, Vol. 7, *A Century of Ethnomusicological Thought*. Nueva York y Londres, Garland Publishing, pp. 1990.
- Seeger, Anthony y A Comunidade Suyá. 1982. *Música Indígena: A arte vocal dos Suyá*. Disco LP y notas. São João del Rei, Tacape.
- Seeger, Charles. 1977. *Studies in Ethnomusicology, 1935-1975*. Berkeley, University of California Press.
- Shweder, Richard y Robert Levine. 1984. *Culture theory: Essays on mind, self, and emotion*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Singer, Milton. 1955. "The cultural pattern on India". *The Far Eastern Quarterly*, XV, pp. 23-26.
- Singer, Milton. 1972. *When a great tradition modernizes*. Nueva York, Praeger.
- Smith, Barbara. 1980a. "Pacific Islands", en S. Sadie (ed.), *op. cit.*, vol. 14, pp. 57-65.
- Smith, Barbara. 1980b. "Polynesia", en S. Sadie (ed.), *op. cit.*, 15: 54-70.
- Smith, Barry. 1986. "Ontologische Aspekte des Husserlschen Phänomenologie". *Husserl Studies*, 3: 115-130.
- Spencer, Herbert. 1890. "The origin of music". *Mind*, 60: 449-468.
- Spencer, Herbert. 1912 [1864]. *First Principles*. 6ª edición, Nueva York, Appleton.
- Spencer, Herbert. 1988 [1851]. "The origin and function of music", en Bojan Bujic (compilador), *Music in European thought 1851-1912*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Steinmetzler, Johannes. 1956. "Die Anthropogeographie Friedrich Ratzels und ihre ideengeschichtlichen Wurzeln". Bonn, *Bonner Geographische Abhandlungen*, fasc. 19.
- Steward, Julian. 1955. *Theory of culture change*. Urbana, University of Illinois Press.
- Stock, Jonathan. 1993. "The application of Schenkerian analysis to ethnomusicology: problems and possibilities", *Music Analysis* 12 (2), 215-40.
- Stocking, George W., Jr. 1987. *Victorian Anthropology*. Nueva York, The Free Press.
- Stocking, George W., Jr. 1995. *After Tylor. British social anthropology 1888-1951*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- Stone, Ruth. 1982. *Let the inside be sweet. The interpretation of music event among the Kpelle of Liberia*. Bloomington, Indiana University Press.
- Stone, Ruth (compiladora). 1998. *Africa. The Garland Encyclopedia of World Music*. Nueva York y Londres, Garland Publishing.
- Stumpf, Carl. 1883. *Tonpsychologie*. Leipzig, Hirzel.
- Stumpf, Carl. 1886 [1962]. "Lieder der Bellakula Indianer". *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 2: 405-426.
- Szőke, Péter. 1962. "Zur Entstehung und Entwicklungs Geschichten der Musik". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2: 35-85.

- Szwed, John. 1982. "The sun never sets on music and rhythm". *Village Voice*, 7 de septiembre.
- Thompson, Robert Farris. 1966. "An aesthetic of the cool: West African dance". *African Forum*, 2(2): 85-102.
- Timasheff, Nicholas. 1961. *La teoría sociológica. Su naturaleza y desarrollo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Titon, Jeff Todd. 1989. "Ethnomusicology as the study of people making music". Trabajo presentado en la conferencia anual del Northeast Chapter, Society for Ethnomusicology. Hartford, 22 de abril.
- Titon, Jeff Todd. 1994. "Knowing people making music: Toward a new epistemology for Ethnomusicology". *Etnomusikologian vuosikirja*, vol. 6, Helsinki, Suomen Etnomusikologinen seura.
- Titon, Jeff Todd. 1995. "Meaningful action considered as music". Respuesta a Roger Savage. Ponencia presentada en la conferencia anual de la Society for Ethnomusicology, Los Angeles, 20 al 24 de octubre.
- Titon, Jeff Todd (compilador). 1996. *Worlds of music. An introduction to the music of the world's peoples*. Nueva York, Schirmer Books.
- Titon, Jeff Todd. 1997. "Knowing fieldwork", en G. Barz y T. Cooley (compiladores), *Op. cit.*, pp. 87-100.
- Tiwary, K. M. 1978. "Tuneful weeping: a mode of communication". *Frontiers*, 3(3): 24-27.
- Todd, Loreto. 1990. *Pidgins and créoles*. Londres, Routledge and Kegan Paul.
- Tomlinson, Gary. 1984. "The web of culture: A context for Musicology". *19th Century music*, 7(3): 350-362.
- Trehub, Sandra. 2000. "Human processing predispositions and musical universals", en Wallin, Merker y Brown (compiladores), *Op. cit.*, pp. 428-448.
- Trehub, Sandra y E. Schellenberg. 1995. "Music: Its relevance to infants", en R. Vasta (compilador), *Annals of Child Development*, Nueva York, Kingsley, vol. 11, pp. 1-24.
- Trehub, Sandra y L. J. Trainor. 1998. "Singing to infants: Lullabies and play songs", en C. Rovee-Collier y L. Lipsitt (compiladores), *Advances in infancy research*. Norwood, Ablex, pp. 43-77.
- Trehub, Sandra, A. M. Unyk y L. J. Trainor. 1993. "Maternal singing in cross-cultural perspective". *Infant behavior and development*, 16: 285-295.
- Turino, Thomas. 1990. "Structure, context, and strategy in musical ethnography". *Ethnomusicology*, 34(3): 399-412.
- Turner, Victor. 1968. *The drums of affliction*. Oxford, Clarendon Press.
- Turner, Victor. 1974. *Dramas, fields, and metaphors*. Ithaca, Cornell University Press.
- Turner, Victor. 1982. *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. Nueva York, PAJ.

- Turner, Victor. 1988. *The anthropology of performance*. Nueva York, PAJ.
- Tylor, Edward Burnett. 1977 [1871]. *Cultura primitiva*. Madrid, Ayuso.
- Tylor, Edward Burnett. 1987 [1881]. *Antropología*. Barcelona, Alta Fulla.
- Urban, Greg. 1988. "Ritual wailing in Amerindian Brazil". *American Anthropologist*, 90(2): 385-400.
- Urdanoz, Teófilo. 1978. *Historia de la Filosofía*, vol. VI, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Vega, Carlos. 1934a. "La flauta de Pan andina". *XXV Congreso Internacional de Americanistas*, vol. I, Buenos Aires, 1932, pp. 333-348.
- Vega, Carlos. 1934b. "Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos". *XXV Congreso Internacional de Americanistas*, vol. I, Buenos Aires, 1932, pp. 349-381.
- Vega, Carlos. 1946. *Música Sudamericana*. Buenos Aires, Emecé.
- Vega, Carlos. 1956. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires, Ricordi.
- Vega, Carlos. 1960. *La ciencia del folklore*. Buenos Aires, Nova.
- Vega, Carlos. 1965. *Las canciones folklóricas argentina*. Buenos Aires, Instituto de Musicología.
- Vega, Carlos. 1966. "Mesomusica: An essay on the music of the masses". *Ethnomusicology*, vol. 10 n° 1, pp. 1-17.
- Vetter, Roger. 2000. Review de Michelle Kisliuk, *Seize the Dance! BaAka musical life and the ethnography of performance*. *Music Theory Online*, 6(1) [Internet].
- Viswanathan, Tanjore y Matthew Harp Allen. 2003. *Music in South India: The Karnatak concert tradition and beyond: Experiencing music, experiencing culture*. Nueva York, Oxford University Press.
- Wachsmann, Klaus. 1956. "Folk musicians in Uganda". *Uganda Museum Occasional Paper*, vol. 2, pp. 8 y ss.
- Wachsmann, Klaus y Peter Cooke. 1980. "Africa", en Stanley Sadie (ed.), *Op. cit.*, vol. 1, pp. 144-153.
- Wacquant, Loïc. 1993. "Bourdieu in America: Notes on the Transatlantic importation of social theory", en Craig Calhoun, Edward LiPuma y Moishe Postone (compiladores), *Bourdieu: Critical perspectives*. Chicago, The University of Chicago Press, pp. 235-262.
- Wade, Bonnie. 2003. *Thinking musically: Experiencing music, experiencing culture*. Nueva York, Oxford University Press.
- Wagley, Charles. 1977. *Welcome of tears: The Tapirapé Indians of Central Brazil*. Nueva York, Oxford University Press.
- Walker, Alan. 1962. *A study in musical analysis*. Londres, Barrie and Rockliff.
- Wallaschek, Richard. 1893. *Primitive music. An inquiry into the origin and development of music, songs, instruments, dances, and pantomimes of savage races*. Londres, Longmans, Green & Co. [Reeditado por Da Capo Press, Nueva York, 1970].
- Wallin, Nils, Björn Merker y Steven Brown (compiladores). 2000. *The origins of music*. Cambridge, The MIT Press.
- Waterman, Christopher A. 1990. *Jujú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago, Chicago University Press.
- Waterman, Christopher A. 1991. "Uneven development of Africanist Ethnomusicology", en B. Nettl y P. Bohlmann (compiladores), *Op. cit.*, pp. 169-186.
- Wieschoff, Heinz. 1933. *Die afrikanische Trommel und ihre ausserafrikanischen Beziehungen*. Stuttgart, Strecker und Schröder.
- Wiora, Walter. 1967. *The four ages of music*. Nueva York, W. W. Norton & Co.
- Wiora, Walter. 1975. *Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Wiora, Walter. 1992. "Ethnomusicology and the history of music", en K. Kaufman Shelemay (compilador), *Ethnomusicology: History, definitions, and scope*, Nueva York, Garland, pp. 127-133.
- Wong, Isabel K. F. 1991. "From reaction to synthesis: Chinese musicology in the twentieth century", en B. Nettl y P. Bohlmann (compiladores), *Op. cit.*, pp. 37-55.
- Worth, Roger. 1974 [1969]. "Toward an anthropological politics of symbolic form", en D. Hymes (compilador), *Op. cit.*, pp. 335-365.
- Yamaguchi, Osamu. 1969. "Introduction to a taxonomy of musical instruments" (En japonés con resumen en inglés). *Bulletin of the Masushino Academia Musicae* 3: 187-197.
- Yung, Bell. 1980. "China: IV. Theory", en S. Sadie (ed.), *Op. cit.*, vol. 4, pp. 260-262.
- Zemp, Hugo. 1971. *Musique Dan: La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Paris, Mouton.
- Zemp, Hugo. 1978. "'Are'are classification of musical types and instruments". *Ethnomusicology*, 22: 37-67.
- Zemp, Hugo. 1979. "Aspects of 'Are'are musical theory". *Ethnomusicology*, 23: 5-48.
- Zhang, J., G. Harbottle, C. Wang y Z. Kong. 1999. "Oldest playable musical instruments found at Jiahu early Neolithic site in China". *Nature*, 401: 366-368.
- Zile, Judy Van. 1988. "Examining movement in the context of the music event: A working model". *Yearbook of Traditional Music*, 20: 125-133.

LIBROS ■ LIBROS ■ LIBROS ■ LIBROS ■ LIBROS ■ LIBROS

COLECCIÓN COMPLEJIDAD HUMANA

Directores: Rafael Pérez-Taylor (UNAM) y Carlos Reynoso (UBA)

PRÓXIMA APARICIÓN

ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA: DE LOS GÉNEROS TRIBALES A LA GLOBALIZACIÓN

Volumen II: Teorías de la complejidad

Carlos Reynoso

Este es el primer libro en décadas consagrado a la discusión de las teorías existentes en una disciplina que ha sido puesta en cuestión por el advenimiento de la globalización, la fusión incontrolada de los géneros, la pérdida de las identidades y el surgimiento de las músicas del mundo. En el segundo volumen de esta exploración se examinan críticamente las formulaciones complejas de la antropología de la música comparativa, los modelos cognitivos, lingüísticos y semiológicos y las propuestas de lo que se ha dado en llamar "el retorno del análisis", así como su contrapartida en los desarrollos posmodernos y en los estudios culturales. A fin de proporcionar un marco transdisciplinario para resemantizar la problemática de la música en la cultura y posicionar en el esquema de los modelos posibles las teorías que se le han consagrado, se introduce una reflexión sobre nuevas teorías de la complejidad y el caos susceptibles de aplicarse al tratamiento de sistemas simbólicos en general y de la música en la cultura en particular.

COLECCIÓN COMPLEJIDAD HUMANA

PRÓXIMA APARICIÓN

CON-JUGAR LA ESTRUCTURA

Una introducción al estudio de la
complejidad del mito

Paloma Bragdon C.

Este texto da cuenta de la construcción transdisciplinar en el espacio de la antropología social. A través del análisis del mito, aporta elementos teóricos y metodológicos para lograr una modelización de su estructura, revelando con ello nuevos niveles de interpretación en este tan socorrido campo de estudio.

La estructura mítica es el eje central en torno al cual gira la obra; aparece en el contexto narrativo e imaginario, estableciendo pantos de segundo orden que dan cuenta del sujeto y, por tanto, favorecen la discusión respecto a las directrices que vinculan los posibles modelos de investigación y su objeto. Asimismo, se reflexiona sobre la forma en que las unidades de significación del mito están atravesadas por una complejidad que se nos muestra como evidencia teórica. Dicha evidencia posibilita el diálogo entre los articuladores semánticos que ayudan a dar sentido al mito en su función de regulador de cosmovisiones y cotidianos, al hacer inteligible la vida que se alimenta por estar en comunidad.

Recorriendo caminos no transitados en el análisis de los mitos, la autora delimita en un "principio de incertidumbre" la falta de estabilidad de éstos y destaca cómo, a partir de los procesos cognitivos, se puede pensar la evolución no lineal del caudal de sus posibles narrativas. Estas emergencias denotan en el lenguaje el lugar del cotidiano y contribuyen a que el sistema enunciativo genere densidades narrativas que den sentido a los imaginarios sociales y articulen distintos espacios discursivos.

COLECCIÓN COMPLEJIDAD HUMANA

PRÓXIMA APARICIÓN

**ANTHROPOLOGIAS: AVANCES EN LA
COMPLEJIDAD HUMANA**

Rafael Pérez-Taylor

Con este libro el autor inicia una serie de textos que llevan a la discusión pormenorizada de los problemas de la memoria, la pervivencia y la cognición que llegaran a convertirse en argumentos para la discusión en las ciencias antropológicas.

El texto enuncia un acercamiento a la problemática histórica de las ciencias antropológicas. Se discute si el trabajo etnográfico y la antropología social son fuentes fidedignas de estudio de las culturas del pasado y del presente. A fin de entablar dicha discusión desde el interior de la conceptualización antropológica, se inicia la búsqueda de categorías que han armado el corpus de esta ciencia para luego poder pensarla y discutir sobre su giro aplicativo, la diversidad, las identidades, la memoria y el patrimonio cultural.

El cruzamiento de los diferentes conceptos capacita un simbolismo capaz de denotar en sus signos su propia capacidad arbitraria. La idea se materializa en la presentación de etnografías de corto alcance sobre diferentes grupos étnicos de México. Problematicando el contenido teórico, se busca alcanzar reflexivamente la verosimilitud a través de significaciones que establecen su lugar en el discurso ante el hecho real de la complejidad humana.

COLECCIÓN COMPLEJIDAD HUMANA

PRÓXIMA APARICIÓN

**ESTUDIOS EN
ANTROPOLOGÍA COMPLEJA****Grupo Anthropokaos**

El grupo Anthropokaos de la Universidad de Buenos Aires, integrado por Damián Castro, Mora Castro, Diego Diaz Cordova, Ignacio García, Jordan Kristoff, Jorge Miceli, Manuel Moreira y Sergio Guerrero, presenta una primera serie de estudios aplicativos que demuestran la posibilidad de implementar marcos de referencia transdisciplinarios de caos y complejidad en la investigación empírica en ciencias sociales. Estos trabajos monográficos despliegan investigaciones de campo, desarrollan modelos de simulación y elaboran discusiones teóricas que se interrogan sobre el uso práctico de diversas técnicas complejas, incluyendo redes sociales clásicas, redes libres de escala, redes neuronales, teoría de juegos, modelos de agentes autónomos, percolación y vida y cultura artificial. Los campos de aplicación incluyen relaciones comunitarias, escenarios de epidemiología, reconocimiento de patrones en arte rupestre y simulación del impacto cultural sobre la reproducción de las llamas, entre otros.

COLECCIÓN COMPLEJIDAD HUMANA

PRÓXIMA APARICIÓN

COMPLEJIDAD Y CAOS
Una exploración antropológica**Carlos Reynoso**

Después de examinar las relaciones recíprocas de los modelos mecánicos, estadísticos, complejos y hermenéuticos, este ensayo examina en primer lugar el desarrollo histórico de las teorías de sistemas y sus derivaciones: cibernética, teoría general de los sistemas, teoría de catástrofes y teoría de las estructuras disipativas, así como las elaboraciones discursivas de Georges Balandier, Edgar Morin, Fritjof Capra, la autopoiesis de Varela y Maturana y la investigación social de segundo orden, siempre en relación con las problemáticas de la antropología sociocultural y la arqueología. En segundo lugar se exploran los fundamentos teóricos y las consecuencias prácticas para las ciencias sociales de un conjunto de desarrollos contemporáneos en las ciencias de la complejidad y en los estudios de caos determinista. En particular se interrogarán críticamente los usos antropológicos de los sistemas complejos adaptativos, el algoritmo genético, la dinámica no lineal, los modelos basados en agentes y la geometría fractal.

COLECCIÓN PARADIGMA INDICIAL

HISTORIA, PODER Y DISCURSOS

Wilde y Schamber [compiladores]

Los trabajos de este libro se sitúan directamente en el debate sobre el lugar del antropólogo frente a las comunidades que investiga. Lugar que le plantea la contradicción de formar parte de la realidad sociocultural que estudia compartiendo con los actores su discurrir cotidiano, haciendo de vehículo y traductor de sus voces e influyendo, por lo tanto, en la construcción de su identidad sociocultural.

Se presenta un contrapunto entre las nuevas y viejas formas de hacer antropología. Si en un primer momento el proyecto antropológico se vinculaba directamente a la construcción de la nación apelando al discurso positivista, en la actualidad, el reconocimiento de una relación de poder subyacente en el campo ha orientado la narrativa etnográfica hacia formas más subjetivas de expresión del conocimiento que reconoce precisamente los propios condicionamientos históricos y sociales del antropólogo.

El libro aborda situaciones concretas del pasado y del presente de comunidades indígenas de Argentina. Esas situaciones instalan en el centro la definición de identidades socioculturales. Las comunidades se ven forzadas a autodefinirse en la encrucijada histórica que las margina y les plantea una disyuntiva excluyente entre la asimilación y la pureza, entre la tradición y la modernidad. Los discursos, materia central del trabajo de análisis antropológico, se transforman en un instrumento político de reivindicación étnica y cultural, al tiempo que brindan indicios de la contradicción histórica en que se encuentran sumergidas las comunidades indígenas.

Puede decirse que la historia aparece en este volumen representada de varias maneras. Como genealogía de la disciplina antropológica, como pasado que pesa sobre la definición de modalidades de acción política de los actores, como definición de los condicionamientos sociales del antropólogo, cuya mirada oscila permanentemente entre la cercanía y la distancia.

COLECCIÓN PARADIGMA INDICIAL

CULTURAS, COMUNIDADES Y PROCESOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS

Wilde y Schamber [compiladores]

Los procesos y contradicciones que saturan la sociedad contemporánea han adquirido particular intensidad. La crisis produjo tanto la aparición de nuevos actores socioculturales, como la reconfiguración de los límites identitarios de las comunidades y actores tradicionales, lo que a su vez conllevó un cambio paradigmático en las maneras de concebir las dinámicas socioculturales locales desde las ciencias sociales. Conceptos tradicionales como trabajo, infancia, nacionalidad, mujer, naturaleza, entre otros, ya no pueden ser mirados de igual manera.

A diferencia de algunas orientaciones en los estudios culturales, que optaron por abandonar una preocupación por el poder y el cambio social cayendo directamente en la estetización de la pobreza, la antropología ha seguido apostando al rigor y el compromiso social producto del contacto directo con los actores en el trabajo de campo.

Los trabajos de este libro exponen algunas de las nuevas orientaciones de la disciplina antropológica, respondiendo a los problemas candentes que con mayor frecuencia han tendido a expresarse en las ciudades. Los ensayos presentan el desafío de diseñar nuevos métodos y técnicas de abordaje, deconstruir sutiles mecanismos hegemónicos asumidos por el "sentido común", e indagar sobre la coherencia interna del discurso del otro en el tenso y asimétrico diálogo entre lo local y lo global.

COLECCIÓN PARADIGMA INDICIAL

SIMBOLISMO, RITUAL Y PERFORMANCE

Wilde y Schamber [compiladores]

Los ensayos que integran el presente volumen incorporan los debates teóricos más recientes sobre categorías del campo del simbolismo y el ritual (máscara, persona y "liminaridad", etc.) haciendo intervenir el concepto de performance como variable dinámica. El ritual —a través de sus diferentes componentes sonoros, visuales, corporales y teatrales— junto con los mitos y las representaciones simbólicas expresan el corazón mismo de la actividad creativa humana. Ellos brindan claves para reconstruir e interpretar el contexto sociocultural. Tanto en condiciones de aislamiento como de interacción grupal, los rituales contribuyen a la conformación y cambio de patrones estéticos establecidos, a la resignificación y actualización de tradiciones sociopolíticas.

Con espíritu de polémica, a partir de los datos empíricos obtenidos en comunidades muy diferentes, los trabajos plantean debates sobre la naturaleza de las representaciones nativas, las variaciones y contradicciones individuales en los relatos míticos, la construcción de espacios y el dilema del cambio sociocultural presente en las prácticas rituales y las técnicas corporales al modo de indicios.

